

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FONCTION CRITIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN ISRAÉLIEN :  
DE L'IMAGE DOCUMENTAIRE À L'IMAGE MÉTAPHORIQUE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
LAURE LUQUET

AOÛT 2009

## UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

### Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaiterais en particulier remercier mon directeur de recherche Jean-Philippe Uzel pour sa patience, son soutien et sa grande générosité.

J'aimerais également souligner de merveilleuses rencontres autant universitaires qu'humaines avec Manon Regimbald, professeure à L'Université du Québec à Montréal (Québec) ainsi que Gêrôme Glicenstein et Dominique Baqué, enseignants à Paris 8 (France) dont leurs cours d'une grande richesse théorique m'ont exhortée à poursuivre des études puis une carrière dans le milieu des arts contemporains.

Enfin, j'aimerais remercier mon grand-père Jean, homme de lettre, avec qui j'ai partagé d'interminables discussions passionnées mais également des moments plus silencieux et douloureux lorsque par exemple nous regardions ensemble des archives ou documentaires sur les camps de concentration. Ces interminables heures passées dès ma tendre enfance à décortiquer l'image d'horreur m'ont incitée à m'interroger sur les différents mécanismes de l'image. Comment à travers ces images de corps dénudés et meurtris, mon grand-père pouvait-il accéder à l'image de son père mort à Auschwitz ? Ces multiples chairs torturées que je ne cessais de voir s'inséraient désormais dans mon album familial. Cependant, ces images nous affectaient différemment. Elles permettaient, avant tout, à mon grand-père de se rapprocher de son père. Quant à moi, de façon plus théorique et moins émotionnelle, ces images m'ont amenée à me questionner sur les diverses facettes de l'image – ses réceptions, ses lacunes, son sens critique, sa fascination, son omniprésence, sa transmission, etc -.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
TABLEAU D'UN ART ENGAGÉ : DES PAYS OCCIDENTAUX À L'ÉTAT D'ISRAËL.....	6
1.1 L'art engagé dans les sociétés dites pacifiées.....	8
1.1.1 La fin des réalités utopiques.....	9
1.1.2 Les micro-politiques : des espaces en prise avec le réel.....	12
1.1.3 La dimension critique de l'image documentaire.....	16
1.2 L'image fixe pour repenser le monde dans l'art israélien.....	20
1.2.1 Les oeuvres israéliennes dans un contexte artistique occidental.....	21
1.2.2 Ces oeuvres qui produisent <i>des effets politiques</i> .....	28
1.3 Conclusion.....	33
CHAPITRE II	
MARGES ESTHÉTIQUES ET MÉTAPHORIQUES DANS L'ART ISRAËLIEN .....	35
2.1 Dialogue avec l'art engagé occidental .....	36
2.1.1 Héritage du photojournalisme et du documentaire .....	36
2.1.2 L'image documentaire : entre témoignage <i>transmissible</i> et éthique... ..	40
2.2 Espaces esthétiques et métaphoriques .....	46
2.2.1 L'espace esthétique contre effervescence médiatique .....	47
2.2.2 Silences métaphoriques : un espace ouvert à la pensée.....	49
2.3 Conclusion.....	53

## CHAPITRE III

## OEUVRES POLYSÉMIQUES QUI CONVOQUENT L'IMAGINATION ..... 55

## 3.1 L'espace désertique ..... 56

## 3.1.1 Expérience physique et sensorielle ..... 56

## 3.1.2 Résonances Bibliques – le nomade et l'errant ..... 61

## 3.2 La ruine ..... 66

## 3.2.1 L'archéologie ..... 66

## 3.2.2 L'image « régénérée » du Juif. .... 68

## 3.3 La frontière..... 71

## 3.3.1 Architecturer et sécuriser l'espace..... 71

## 3.3.2 Des frontières en mouvance ..... 74

## 3.3.3 Les multiples épaisseurs du temps et de l'espace..... 76

## 3.4 Conclusion ..... 77

## CONCLUSION ..... 79

## ANNEXE A

## LISTE DES OEUVRES DES ARTISTES OCCIDENTAUX ..... 86

## ANNEXE B

## LISTE DES OEUVRES DES ARTISTES ISRAÉLIENS ..... 88

## BIBLIOGRAPHIE ..... 103

## RÉSUMÉ

Avec la fin des grandes utopies historiques, les artistes dits « engagés » adoptent une posture modeste et se contentent d'accompagner la réalité sociale et les événements politiques sans vouloir nécessairement les transformer. Les artistes occidentaux, et particulièrement ceux de la mouvance de l'art relationnel (Rirkrit Tiravanija, Francis Alÿs...), prétendent ainsi susciter des questionnements, provoquer des prises de conscience mais ne cherchent plus à « changer la vie ». Les artistes israéliens de notre corpus (Barry Frydlender, Ori Gersht, Michal Heiman, Roi Kuper, Adi Nes, Gilad Ophir, Michal Rovner et Uri Tzaig) semblent à priori proches de cette posture car leurs œuvres ne traitent jamais directement des conflits incessants qui secouent le Proche-Orient. Il faut cependant dépasser cette apparente proximité pour mesurer l'abîme qui sépare les uns des autres. D'un côté, des artistes relationnels qui vivent dans des sociétés pacifiées et consensuelles et qui sont avides de s'immerger dans la politique (ou la micro-politique). De l'autre, des artistes qui vivent dans une société en conflit permanent et qui doivent résister à cette pression en produisant des images d'art capables d'exister face aux images brutes et schématisées des médias.

L'objectif de ce mémoire consiste à comprendre les stratégies esthétiques mises en œuvres par les artistes contemporains israéliens afin de produire un art critique dans une société où la politique est synonyme de conflit, de violence et d'oppression. Nous verrons que celles-ci passent par la production d'images de facture documentaire qui traitent indirectement de l'évènement par l'usage de la métaphore. En effet, les artistes israéliens que nous avons étudiés utilisent l'image comme représentation du monde tout en s'écarter du temps court exhibé par les images provenant des médias. L'image d'art se fait au contraire silencieuse, complexe et métaphorique. Les métaphores qu'elle met en œuvre renvoient à l'histoire et la culture du peuple juif, aux mythes sionistes et bibliques qui se croisent et s'interrogent. Ainsi c'est une image essentiellement paisible qui convoque le travail de l'imagination puis de la pensée et qui parvient finalement à trouver sa place au milieu du bruit des canons.

Mots-clés : Engagement - Artistes israéliens - Art critique - Image documentaire  
- Image métaphorique.

## INTRODUCTION

L'hypothèse, demeurant toutefois prudente, ne saurait contrebalancer le constat accablant auquel ces pages écrites en guise de prologue ont pu conduire : jamais sans doute, depuis les avant-gardes, l'art ne s'est montré aussi impuissant, naïf, infraconceptuel, inopérant. Force est de constater que, face à un monde en crise et en souffrance – où sans cesse rôdent les images en boucle de l'effondrement des Twin Towers, les vidéos tremblées et insituables de Ben Laden, les fantômes de ces enfants irakiens aux visages arrachés par les bombes anti-personnel, de ces femmes voilées, mutilées, brûlées au vitriol ou violées collectivement dans les caves des cités, sous les cris de victoire d'un machisme qui a retrouvé toute sa superbe – face à ce monde, donc, l'artiste ne dit ni ne fait.<sup>1</sup>

La fin du 20<sup>ème</sup> siècle témoigne d'un désenchantement des sociétés occidentales, accentué par une culture soumise à une hypermédiation qui répertorie les moindres recoins du monde, canalisant toute notion de progrès - politique, urbain et social -. À travers ce tableau peu réjouissant de notre époque, il persisterait toutefois un art engagé, même si son contenu politique serait moins virulent qu'à l'époque du mouvement avant-gardiste des générations précédentes et des grandes utopies historiques. Pour exemple, à défaut de parler « d'engagement » on parlera plutôt d'une « implication » selon Paul Ardenne ou d'un travail de « conscientisation » de notre situation dans l'Histoire en cours selon Jean-Charles Masséra. Dans cette ère de l'hypermédiation, certains artistes engagés occidentaux préfèrent abandonner l'image et investir les marges de l'évènement afin d'offrir des oeuvres qui peuvent cependant susciter le politique<sup>2</sup>. Cette prise de distance par rapport à une représentation médiatique du réel questionne autant l'image que *la, les* réalités. En effet, comme le souligne Susan Sontag par exemple à propos de

---

<sup>1</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 30.

<sup>2</sup> Dominique Baqué fait référence dans ce cas précis à Kant pour qui la force d'une oeuvre d'art réside dans le fait qu'elle donne (le plus) à penser, ce qui par la suite selon Dominique Baqué peut réactiver le politique.

zones de conflits : « Une guerre dont il existe des photographies devient "réelle"<sup>3</sup> » ; et nous pouvons continuer cette affirmation par la négation en notant qu'une guerre sans image, n'existe pas. Cette affirmation soulève ainsi de nombreuses questions quant aux enjeux qui découlent de cet abandon de l'image comme représentation de la réalité.

L'art relationnel - qui est certainement la plus « résonnante » forme d'art engagé actuelle sans pour autant être la seule - est un art où l'artiste ne cherche ni à modifier ni à corriger le monde. L'artiste souhaite simplement investir le réel à travers des espaces aménagés qui se métamorphosent ensuite en lieux d'échanges concrets. Dans les faits, l'art relationnel semble être malgré lui l'archétype d'un art occidental – léger, désinvolte, immature - des sociétés dites pacifiées. Il est en effet malaisé de croire que ces contextes aménagés puissent avoir lieu au sein de pays qui connaissent des conflits armés violents et incessants en l'occurrence Israël. Dans les rares situations où cette rencontre a lieu, comme par exemple dans le cas des flâneries désinvoltes de Francis Alÿs à Jérusalem, oeuvre que nous aborderons dans notre premier chapitre, le résultat est plus qu'incertain. C'est ce que suggère par exemple Dominique Baqué qui développe une virulente critique de l'art relationnel dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique : De l'art contemporain au documentaire* et qui vise avant tout les conceptions théoriques de Bourriaud et Ardenne.

Le discours engagé de l'art relationnel s'inscrit en effet dans un contexte spécifiquement occidental et donc des sociétés dites pacifiées. Mais qu'en est-il pour les sociétés qui vivent au quotidien divers conflits, en l'occurrence Israël ? Que peut faire ? Que peut dire l'artiste face à une hypermédiation du conflit qui secoue quotidiennement la société israélienne ? Autrement dit, quelles images les artistes engagés israéliens proposent comme alternatives aux images brutes et schématisées des médias ?

---

<sup>3</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2002, p. 112.



Cette problématique générale nous a amené à sélectionner un corpus de huit artistes israéliens reconnus sur la scène internationale (Barry Frydlender, Ori Gersht, Michal Heiman, Roi Kuper, Adi Nes, Gilad Ophir, Michal Rovner et Uri Tzaig) qui utilisent tous l'image photographique et vidéographique dans leur processus artistique, et plus précisément une image de type documentaire. Cependant, ces artistes rompent également avec l'image brute et transparente des médias pour travailler essentiellement sur les marges de l'évènement. Notre hypothèse consiste donc à montrer que ces artistes optent pour « une dialectique de l'œuvre "apolitiquement politique" »<sup>4</sup> en produisant des images documentaires « détournées », c'est-à-dire des images documentaires qui ne traitent pas directement de l'évènement politique mais qui l'évoque par l'usage de la métaphore.

Afin de soutenir cette hypothèse, et de faire ressortir la spécificité de l'art critique israélien, il nous a semblé important, dans le chapitre I, de résumer les différents enjeux qui émanent de l'art relationnel occidental et des critiques qui lui sont adressées (au nom justement de la représentation documentaire). Si des artistes emblématiques de la scène artistique actuelle - Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn, Francis Alÿs... - se présentent comme des artistes engagés et produisent un art qui se veut *critique*, certains théoriciens, à l'instar de Paul Ardenne et Dominique Baqué, s'interrogent cependant sur la portée réellement critique de cet art. C'est en gardant à l'esprit ces positions, et tout particulièrement celles formulées par Dominique Baqué dans son essai *Pour un nouvel art politique : De l'art contemporain au documentaire*, que nous présenterons les artistes de notre corpus par le biais de certaines expositions occidentales. Celles-ci ont été organisées autour de dates cruciales comme l'exposition *After Rabin : New Art from Israel* qui s'est tenue suite à la mort de Yitzhak Rabin et qui ont permis à ces artistes israéliens de s'insérer dans un contexte artistique occidental. Ces expositions variées et les textes théoriques

---

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 60.

qui les accompagnent, nous permettrons déjà de mettre en évidence quelques spécificités de l'art israélien, dont entre autres l'importance de l'utilisation de l'image – photographique et vidéographique – chez ces artistes. En effet, à l'opposé des artistes de l'art relationnel qui abandonnent l'image à des fins de représentation du monde, les artistes israéliens oeuvrent avec l'image au sein de marges spécifiques à la culture israélienne.

Dans un second chapitre, nous défendrons l'idée que tout en étant proches dans leur pratique de l'image documentaire proposée par la théoricienne Dominique Baqué, les artistes israéliens s'en détournent à travers des espaces esthétiques, métaphoriques et silencieux qui convoquent avant tout l'imagination. Dans un premier temps nous insisterons sur la référence journalistique et documentaire qui s'insère dans les oeuvres artistiques israéliennes. Ces références impliquent la notion d'immédiateté et de temps présent, ce qui questionne la *transmission* même, notion qui reste selon Dominique Baqué essentielle à tout art engagé. Également, nous pourrions tenter de comprendre comment le travail mémoriel et ses occultations est affecté par le temps court (proche) soumis à une hypermédiation et à une société d'information et de communication qui cautionne la circulation rapide des images. Dans un second temps, nous verrons que ces artistes, afin de contrer la schématisation générée par le temps court, préconisent des images complexes et silencieuses qui nécessitent d'être « interrogées » et même « imaginées » comme le soutient Georges Didi-Huberman. Les images métaphoriques produites par les artistes israéliens ont un pouvoir critique car elles seules permettent d'imaginer et donc de penser les situations extrêmes. Ces images qui favorisent l'imagination s'éloignent ainsi du documentaire et donc des thèses défendues par Dominique Baqué qui met quant à elle « la parole » dans le documentaire au dessus de tout ne laissant que peu de place à l'imagination. De plus dans cette partie nous prendrons en compte toutes les spécificités propres de la société israélienne – son histoire, ses croyances, ses politiques etc. Par exemple nous prendrons en compte la complexité de la diaspora du peuple hébraïque dont l'histoire n'est qu'une suite d'exodes et de dominations par d'autres peuples plus

puissants tels les Babyloniens, les Perses, les Grecs d'Alexandre le Grand, les Syriens, les Romains, etc. Suite à des siècles de persécutions, de nombreux sionistes prirent en compte cette hostilité envers les juifs et s'y résignèrent. L'État d'Israël s'est ainsi construit autour d'une société plurale et riche de contrastes dont il est nécessaire de tenir compte afin de mieux cerner les spécificités propres de l'art critique en Israël.

Enfin, dans notre troisième chapitre, nous étudierons les espaces métaphoriques propres aux oeuvres israéliennes que sont le désert, la ruine et la frontière. La description de ces oeuvres sera accompagnée de l'analyse de textes bibliques, historiques ou politiques afin de mieux cerner les références spécifiques à ces oeuvres. Tout d'abord, cette exploration des espaces métaphoriques nous emmènera dans un espace originel dépourvu de trace et de signe : l'espace désertique. Ce dernier peut être autant appréhendé de façon phénoménologique que biblique (en référence au nomade et l'errant). Nous parcourons ensuite les « ruines » archéologiques puis mentales à travers les oeuvres de Roi Kuper, Gilad Ophir et Adi Nes. Enfin, l'espace de la « frontière », qui peut être autant territoriale que mentale, mettra en lumière un thème récurrent dans l'histoire d'Israël.

## CHAPITRE I

### TABLEAU D'UN ART ENGAGÉ : DES PAYS OCCIDENTAUX À L'ÉTAT D'ISRAËL

En matière d'engagement, la tendance contemporaine de l'art semble plutôt à la fuite. L'engagement, on n'en veut plus parce qu'on a tendance à l'assimiler à des résidus naïfs et surtout peu opérants de l'art engagé dans des constructions politiques et utopiques telles qu'elles ont pu se concevoir au début du vingtième siècle.<sup>5</sup>

Ces quelques lignes de Jean-Charles Masséra évoquent le profond malaise qui secoue désormais le monde des arts contemporains. Persiste-t-il un art engagé ? et sous quelles formes ? Que peut-on dire de l'art réalisé au sein de pays confinés dans l'évènement et le conflit permanent tels que Israël ? et sur quelles bases peut-on établir que l'art israélien présenté dans un contexte artistique occidental est un art engagé ? C'est à cette dernière question qu'est consacré ce chapitre qui insistera sur l'utilisation de l'image *critique* instituée par Dominique Baqué comme représentation du réel dans l'art israélien. À cet égard, commençons par une citation de Pascal Beausse qui s'interroge, tout comme d'autres théoriciens tels que Laurent Goumarre ou Paul Ardenne, sur les alternatives proposées par les artistes occidentaux afin de pallier aux nombreux déficits de représentation de la réalité :

À l'ère d'une société informelle, l'art peut-il rester en retrait de la grande fabrique des représentations du réel ? Avec ses moyens spécifiques, l'artiste a-t-il les moyens de proposer d'autres mises en formes de la réalité que celles proposées par l'industrie de l'information et du divertissement ? <sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Jean-Charles Masséra, *L'engagement c'est les autres (ou comment l'art est en train de tout rater)*, tiré de l'ouvrage *l'engagement*, Actes du symposium de l'Association Internationale des Critiques d'Art, Les Abattoirs, Toulouse, 15-16 juin 2000, PU Rennes, 2003, p. 35.

<sup>6</sup> Pascal Beausse, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, Paris, Dis voir, 2003, p. 59.

Dans les pays d'Occident et d'Orient (ou plutôt Moyen Orient dans notre cas), les acteurs de la scène artistique contemporaine tentent de s'écarter de l'hypermédiatisation caractérisée par un flux continu d'informations qui offre une image *brute* et schématisée du réel et s'efforce à travers des marges qui s'inscrivent sur le territoire de la réalité d'incarner le social.

Dans une première partie, nous étudierons les différentes formes artistiques<sup>7</sup> adoptées par les artistes occidentaux afin de pallier aux déficits de représentation de la réalité. Ce qui nous intéresse dans ce cas précis, ce sont les thèmes, les idées, les questionnements récurrents qui émanent de ces oeuvres dites engagées, et que nous pourrions ensuite comparer, confronter aux oeuvres israéliennes. Nous présenterons ainsi brièvement l'art relationnel qui demeure le paradigme de cet art engagé contemporain dans les sociétés dites pacifiées, à travers des figures emblématiques qui sont Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn et Francis Alÿs, puis l'image documentaire instituée par la théoricienne Dominique Baqué. Cette présentation sera accompagnée essentiellement de textes théoriques de Paul Ardenne et Dominique Baqué. Toutefois, avant de commencer ce chapitre, il me semble essentiel de souligner que l'art actuel engagé des sociétés occidentales ne se limite ni à l'art relationnel ni à l'image documentaire. Cependant, ces formes d'art ont été choisies afin de mieux cerner les enjeux d'un art engagé car elles demeurent malgré tout des plus « bruyantes » et des plus « bavardes » dans le monde occidental des arts contemporains.

Ensuite, dans une seconde partie nous présenterons les oeuvres israéliennes exposées dans un contexte artistique occidental à travers trois grandes expositions qui se sont déroulées à New York (États-Unis) et en France. Je décrirai brièvement les questionnements, les hésitations que peuvent susciter

---

<sup>7</sup> Dans cette première partie, le mot oeuvre est pris dans un sens large, cela inclut toutes les formes d'art et donc ne se limite pas aux oeuvres spécifiquement photographiques ou vidéographiques que nous étudierons seulement à partir de la seconde partie.

ces divers évènements artistiques, avec l'emphase sur le texte du théoricien israélien Aïm Deuelle Lusky publié dans *Art Press* lors de la saison culturelle israélienne en 1998 en France. En effet, nous verrons en quoi ces oeuvres potentiellement a-politiques – c'est à dire peu virulentes et moins en prise avec l'actualité - peuvent surprendre le théoricien Aïm Deuelle Lusky dont les questionnements s'insèrent pourtant aux discours actuels sur l'art engagé dans les sociétés occidentales. Que signifie une oeuvre a-politique ? Ce terme suscite-t-il la même réaction dans des sociétés dites pacifiées que dans des pays en prise avec des conflits au quotidien ? Finalement, ce chapitre I me permettra ensuite d'introduire les oeuvres photographiques et vidéographiques des artistes israéliens qui, à l'opposé de l'art relationnel, sembleraient conserver l'image comme reflet de la réalité mais à travers des marges spécifiques à l'imaginaire de la société israélienne.

### 1.1 L'art engagé dans les sociétés dites pacifiées

L'art engagé actuel dans les pays occidentaux s'articule essentiellement autour de deux formes d'art – l'art relationnel et documentaire - dont la notoriété et l'enthousiasme qu'elles semblent susciter s'expliquent avant tout par leur large diffusion écrite et visuelle au sein des arts actuels occidentaux. Dans ce chapitre, nous mettrons l'accent sur la relation image et réalité et des enjeux qui peuvent en découler afin de mieux cerner la discorde qui agite ces deux genres d'art. Brièvement, nous pouvons introduire ces deux formes d'art en mentionnant que l'art relationnel s'ouvre sur des espaces ancrés dans la réalité – ce que l'on nomme des micropolitiques – qui permettent ensuite aux artistes de mieux s'investir dans le social. Cependant en abandonnant toute représentation du réel par l'image, les artistes offrent des oeuvres qui peuvent être interrogées autant sur leurs *effets politiques* potentiels que leur *transmission* même. Dominique Baqué dénigre quant à elle cet art relationnel car, selon l'auteure, les artistes en quittant le monde de l'image auraient peu de prise sur la réalité politique. Afin de confronter les grandes idées qui secouent l'art engagé occidental actuel, nous présenterons divers discours théoriques contemporains, dont plus spécifiquement

les thèses de Paul Ardenne avec l'ouvrage *L'art dans son moment politique* et Dominique Baqué avec *Pour un nouvel art politique : De l'art contemporain au documentaire*.

### 1.1.1 La fin des réalités utopiques

Comme le remarque Jean-Charles Masséra, l'engagement ne fait plus recette aujourd'hui. À défaut « d'engagement » on doit, selon lui, parler d'un travail de « conscientisation » de notre situation dans l'Histoire, ou encore, pour reprendre une expression de Paul Ardenne, d'un travail d'« implication ». L'« implication » renvoie à l'artiste désormais lucide qui travaille avec le monde tel qu'il lui est donné, à défaut de le changer. Ainsi ces oeuvres contextuelles, relationnelles ou autres, s'inscrivent dans un espace temporel précis, celui de l'ici et maintenant, elles ne se donnent plus comme but ultime de former des réalités imaginaires ou utopiques.

L'art de ces dernières décennies nous offre plusieurs exemples d'œuvres de « proximité ». Par exemple en 1990, Rirkrit Tiravanija, artiste thaïlandais, cuisina pour son vernissage à la Galerie Paula Allen, un dîner Thaï dont il abandonna ensuite les restes ; Thomas Hirschhorn, artiste Suisse vivant en France, quant à lui, propose des oeuvres imparfaites et constituées de matériaux pauvres. Ces deux artistes emblématiques construisent des contextes, c'est à dire des espaces aménagés, qui sont certes dissemblables, mais « ...qui retrouvent pourtant une cohérence d'ensemble sitôt envisagées sous l'angle de l'attachement au principe qui les fonde : la réalité.<sup>8</sup> » Ces artistes nous proposent des oeuvres qui accompagnent la réalité afin d'expérimenter, d'essayer le monde au lieu de le contrer. Ils s'éloignent du mouvement avant-gardiste des générations précédentes et des grandes utopies historiques. Désormais au lieu de s'opposer, l'artiste joue, appréhende le monde dans ses interstices. Il se libère de tout

---

<sup>8</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel – Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004, p. 15.

engagement et d'un quelconque devoir afin de mieux « s'impliquer<sup>9</sup> » dans la société. Comme le souligne Nicolas Bourriaud dans son ouvrage sur l'art relationnel<sup>10</sup>, l'art des années 90 est celui qui s'immisce dans des contextes sociaux (l'entreprise, le supermarché, l'usine ...) afin de susciter, chez le spectateur des comportements inédits et d'inventer des « modèles de sociabilité ». Infiltrées dans les interstices du social, les oeuvres parviennent ainsi à le perturber de l'intérieur et à en souligner les mécanismes. Ces artistes seraient, selon Paul Ardenne, non plus « engagés » mais seulement « impliqués » car ils accompagnent la réalité faute de pouvoir la changer. Ils ne cherchent plus à former des réalités imaginaires ou utopiques comme les artistes avant-gardistes, mais seulement des utopies de proximité, des micro-utopies ainsi que le souligne Nicolas Bourriaud : « les utopies sociales et l'espoir révolutionnaire [auraient] laissé la place à de micro-utopies quotidiennes.<sup>11</sup> » L'oeuvre « micro-politique » se veut donc à contresens de l'oeuvre majeure comme nous le démontre, entre autres, les restes exposés du repas Thaï de Rirkrit Tiravanija ou les sculptures précaires et éphémères de Thomas Hirschhorn.

Concernant plus spécifiquement le mythe de l'artiste, ce dernier s'efface également avec les dernières grandes utopies, ainsi l'artiste redevient plus humblement « *un artisan social* »<sup>12</sup>. Pour exemple, lorsque Rirkrit Tiravanija prépare ses repas au sein d'un espace aménagé, il est physiquement présent lors de l'échange, il se montre, cuisine ou sert du thé et fait le service. L'artiste est littéralement un acteur parmi d'autres. Les spectateurs peuvent boire, manger, dialoguer ou tout simplement se reposer dans ce café transposé dans l'espace muséal, qui s'incarne en lieu de rencontre et de communication, une sorte de condensation du social. L'artiste s'éclipse humblement pour laisser place à la parole, à la rumeur du café.

Lors de son interview avec Alison Gingeras, Thomas Hirschhorn expliquait pour sa part : « Comment peut-on lutter aujourd'hui ? Grâce à la

<sup>9</sup> Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p. 228.

<sup>10</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998, 128 p.

<sup>11</sup> Nicolas Bourriaud (cité par Aline Caillet), « L'utopie, une féerie du présent » *Esse*, n°53, p. 4.

<sup>12</sup> Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, op. cit., p. 23.



bêtise ! Nous ne serons jamais plus malins que le capital.<sup>13</sup> » On retrouve ici l'idée que l'artiste ne possède plus les outils nécessaires pour lutter contre l'hypermédiatisation ou le capitalisme. On assiste dès lors à une déconstruction du statut de l'artiste. Ce dernier n'aurait plus cette mission ou cette vocation divinatoire de changer le monde, mais plutôt comme le souligne Daniel Vander Gucht :

Changer le monde à travers l'art suppose de chercher plus modestement à susciter des prises de conscience et de proposer des utopies à vivre (c'est-à-dire à expérimenter), à réapprendre à douter, à assumer l'incertitude, le caractère indéterminé de l'existence, bref à nous réapproprier nos vies.<sup>14</sup>

Ainsi, l'artiste est un citoyen devenu majeur qui n'évoquerait plus une utopie messianique ou divinatoire, mais plus humblement une utopie à vivre. Comme le souligne très justement Jean-Charles Masséra, l'art serait aujourd'hui arrivé à une sorte d'âge mûr :

[...] un âge de la sagesse enfin atteint après tant d'années passées en enfance (l'innocence) puis, plus récemment, en adolescence (l'inconscient). Un âge mûr qui nous fait dire qu'à défaut de changer le sens de l'Histoire (à considérer qu'il y ait un sens à cette Histoire), on peut toujours essayer de faire avec l'histoire telle qu'elle nous est donnée...<sup>15</sup>

L'artiste d'aujourd'hui deviendrait un artisan qui réintégrerait le champ social dans son projet artistique afin de produire des échanges physiques. Désormais, l'artiste ne parle plus à la place des gens, mais, installé dans l'attitude de l'écoute, il peut les *faire parler*. Le spectateur, quant à lui, à travers ces contextes, est invité à se réapproprier sa vie, à expérimenter, à douter, et d'une certaine façon, à développer un regard critique face à la société contemporaine qui flirte avec l'hypermédiatisation et le capitalisme, champs qui n'admettent ni la marge ni l'incertain.

<sup>13</sup> Alison Gingeras (Interview de), « Thomas Hirschhorn, grâce à la bêtise », *Art Press*, n°239, p. 22.

<sup>14</sup> Daniel Vander Gucht, *Art et Politique, Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Éditions LABOR, 2004, p. 32.

<sup>15</sup> Jean-Charles Masséra, *L'engagement c'est les autres (ou comment l'art est en train de tout rater)*, Tiré de l'ouvrage *L'engagement*, *op. cit.*, p. 35-36.

Ainsi, l'artiste contemporain occidental se situe en marge des grands événements politiques et se contente de susciter des prises de conscience et si possible réactiver un regard critique face à la société contemporaine. Ces discours sur l'art engagé sont généralement associés aux sociétés dites pacifiées, mais quelle est la situation au sein de sociétés en prise à divers conflits ? Plus spécifiquement, quelle est la position de l'artiste israélien ? Travaille-t-il ou tout simplement s'ingénie-t-il à oeuvrer dans une marge ? S'efforce-t-il de produire un art engagé ou au contraire souhaite-t-il se libérer de tout engagement à l'instar de l'art relationnel ?

#### 1.1.2 Les micro-politiques : des espaces en prise avec le réel

L'artiste relationnel tente donc de créer des micro-sociétés, c'est-à-dire un espace qui serait un lieu d'échanges concret. Au lieu de s'exclure en se différenciant, au lieu de se battre pour des alternatives hors de portée, l'artiste travaillera, plutôt à des réglages ou à des recadrages, à travers ces micro-sociétés qui s'inscrivent sur le territoire de la réalité. Ces micropolitiques éviteront également toutes schématisations simplistes ou définitions carrées, afin d'expérimenter non plus la « réalité » mais *les réalités*. L'utopie, ou plutôt les micro-utopies, seraient désormais, selon Paul Ardenne, nous plus dirigées vers un futur idéalisé mais vers le présent ordinaire :

Identifier la, le politique. Il ne peut s'agir dès lors de rêver un monde. L'habiter, de préférence. L'*arkheîn* classique, à l'âge des "micropolitiques", enfin, s'est modifié. Il ne désigne plus le droit de « marcher devant » mais, au plus loin des pulsions au commandement, le fait de *marcher avec*.<sup>16</sup>

Lors d'un interview, Rirkrit Tiravanija expliquait que les gens qui l'intéressaient avant tout, sont ceux qui marchent sans hésiter sur les 144 plaques d'acier de Carl Andre, ou qui prennent les chewing-gums de l'oeuvre de

<sup>16</sup> Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, op. cit., p. 281.

Felix Gonzales-Torres *Untitled (Welcome Back Heroes)* pour les manger. Le matériau fondamental de ce « flâneur relationnel » est avant tout l'autre. Tel un chef d'orchestre ou un producteur, Rirkrit Tiravanija produit des liens, des rencontres, des expériences et, de par l'échange physique ou verbal, le spectateur perd son statut passif. L'artiste humblement s'efface, il ne cherche plus à modifier ni à corriger la culture mais il souhaite investir le réel selon des modes différents de ceux qui prévalent au sein de la société de consommation. Ces dispositifs privilégient la temporalité de l'expérience propre à chacun. De plus, en choisissant la narration comme mode de représentation, Rirkrit Tiravanija crée des espaces où le spectateur devient littéralement acteur. Il privilégie la relation, l'échange et l'expérience, ce qui fait écho aux « Actions peu » de Boris Achour décrites par Paul Ardenne :

[...] à contresens de tout héroïsme, [l'Action peu] ne milite pas seulement pour la vanité du haut discours artistique, elle revendique aussi au nom de l'artiste une part de liberté jusqu'alors constamment mesurée à ce dernier, le droit de s'indifférer du code artistique en ne souhaitant pas même l'amender, le subvertir ou en plaisanter. Le spectateur, quoi qu'il en soit, en fera pour finir ce qu'il veut.<sup>17</sup>

Toutefois, contrairement à Boris Achour, Rirkrit Tiravanija privilégie l'expérimentation de l'échange. Cet artiste se situe entre un Francis Alÿs et un Thomas Hirschhorn, il se déplace avec peu de matériaux, se libère du temps et de l'espace imposés par les institutions muséales ou par les idéaux de la société capitaliste. Il flâne et expérimente cet espace temporel avec comme but ultime d'aller à la rencontre de l'autre. Car sa forme d'art ne peut exister qu'à travers la rencontre ; cette union entre le producteur et ce « spect-acteur ». Désormais l'oeuvre se présente comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée. L'artiste renonce aux grands récits, plus humblement il devient producteur et s'éclipse afin d'écouter la parole de l'autre, ce nouveau *spect-acteur* qui, dans ce vide de représentation, peut inventer une image qui lui soit propre, une expérience particulière et spécifique.

---

<sup>17</sup> Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, op. cit., p. 35.

Comme le souligne très justement Elisabeth Wetterwald :

Aujourd'hui, dans les pays occidentaux, nombreux sont les artistes à vivre cette situation complexe, qu'on pourrait qualifier de « participation distante » : « Au lieu d'accepter la dialectique de l'opposition, au lieu d'entrer dans des conflits ou de verser dans le polémique, ces artistes jouent, composent, appréhendent le monde en biais, en zigzag. C'est l'art du caméléon.<sup>18</sup>

Cette image du caméléon convient parfaitement à ces flâneurs contemporains, similaires à des girouettes qui peuvent changer de conduite, d'opinion, de langage au gré de l'intérêt. Avec une certaine naïveté et nonchalance, le flâneur épouse, expérimente les différentes formes du territoire, son matériau principal. Et de façon plus marquée que l'art contextuel, le flâneur se trouve au coeur du monde, de l'espace et du temps. Tout comme Thomas Hirschhorn ou Rirkrit Tiravanija, les promenades de Francis Alÿs peuvent être comprises comme des modèles de « l'art critique » et peuvent produire des « effets politiques ». Ce flâneur contemporain joue et jouit d'une liberté extrême. D'une part, il se caractérise par l'absence de crainte ou de peur du ridicule et donc se décomplexe de la figure de l'artiste. Et d'autre part, il quitte définitivement, l'in situ ou un ex situ proche de l'institution muséale, afin de pénétrer encore plus au coeur du monde. Il est ancré définitivement, seul, dans l'ici et le maintenant, sans fins ni conditions, se libérant littéralement des exigences imposées par une institution muséale ou par nos sociétés capitalistes. Installées dans la durée, ces promenades restent un tout fragmenté pourtant susceptibles d'instaurer une oeuvre. Ces promenades peuvent ainsi inclure l'artiste dans son oeuvre. Ce flâneur-anonyme expérimente, joue avec les marges de cet espace-temps contemporain tel un acte de liberté individuelle.

Aux itinéraires balisés, l'artiste préfère l'errance, l'invention de jeux dans l'espace urbain, la construction de situations qui deviennent bientôt des

---

<sup>18</sup> Elisabeth Wetterwald, « La rivoluzione non siamo noi : Pierre Joseph and Francis Alÿs », *Parachute*, n°115, p. 86.

récits, puis des rumeurs qui se propagent comme des possibilités de scénarios incertains, non attendus, non officiels.<sup>19</sup>

En conclusion, notons que ces espaces micro-politiques offrent désormais comme le souligne Élisabeth Wetterwald non plus un art emprunté aux avant-gardes dont sa portée serait à peser dans sa liaison avec autre chose que lui-même, mais un art « ... dont la dimension politique serait à trouver davantage dans les dispositifs, dans les moyens, dans les formes mêmes de la création.<sup>20</sup> » Malgré une spécificité propre à l'art relationnel qui valorise l'expérimentation de l'échange et donc l'usage de la narration comme mode de représentation ; nous pouvons émettre l'hypothèse que les oeuvres israéliennes proposent certaines similitudes avec l'art relationnel. En effet, notons entre autres que les artistes de l'art relationnel ont un parti pris esthétique assumé. À cet effet, lors de l'exposition *Micropolitiques* organisée au Magasin de Grenoble en 2000, Élisabeth Wetterwald soulignait l'aspect esthétique de ces oeuvres et « ... une volonté ferme de ne pas souscrire entièrement au réel, de conserver l'aura certaine de la symbolisation.<sup>21</sup> » Cet aspect pourrait également convenir aux oeuvres israéliennes car notons brièvement que les images israéliennes sont belles voire très belles (en référence aux espaces silencieux de Ori Gersht ou aux scènes théâtralisées de Adi Nes). Également, d'autres aspects de l'art relationnel peuvent susciter des corrélations avec les oeuvres israéliennes. Entre autres, Éric Troncy au cours de l'exposition *Micropolitiques* au Magasin de Grenoble souligne le fait que les oeuvres présentées à l'exposition arrivent à susciter des effets politiques malgré leur aspect très micropolitiquement correcte. Afin de comprendre ces effets politiques, Éric Troncy se réfère à Daniel Buren qui suggérerait que : « Dès qu'une oeuvre est exposée, elle est politique<sup>22</sup> ». Ainsi tout en se détachant des représentations brutes des violences quotidiennes, ces oeuvres offrent, par leur présence même, un rayonnement politique,

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>20</sup> Élisabeth Wetterwald, « Micropolitiques », *Parachute*, n°99, p. 45.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 45.

<sup>22</sup> Éric Troncy, « Micropolitiques : Le Magasin », *Art Press*, n°256, p. 85.

rayonnement que l'on pourra également questionner à travers les oeuvres israéliennes actuelles.

### 1.1.3 La dimension critique de l'image documentaire

Face à une hypermédiation télévisuelle, l'artiste occidental préfère se détourner de la représentation *brute* de la réalité, sans pour autant que ce refus s'apparente à une forme de désengagement. Comme le souligne Paul Ardenne à cet effet « S'engager, cela signifie à l'occasion, refuser d'être engagé, aller contre.<sup>23</sup>» Désormais, l'artiste joue avec toutes les composantes de la culture de masse, à défaut de changer le monde, il travaille avec le monde, afin de mieux cerner ses dysfonctionnements. Tout en étant dans l'ici et le maintenant, l'artiste est également ailleurs, car en effet il ne cherche ni à répondre à la demande du marché ni à collaborer. Cependant en se détournant de l'image les artistes de l'art relationnel laissent aux médias le monopole de l'image politique et surtout de la réalité qu'elle est censée représenter. Comme l'a souligné il y a déjà longtemps le sociologue Jean Baudrillard<sup>24</sup>, dans cette ère de l'information globale, un événement dont il existe des photographies ou des films devient réel mais inversement s'il n'y a pas d'image, il n'y a pas de réalité. Ce déficit de représentation questionne autant la réception que l'efficacité d'une oeuvre artistique ce qui englobe, entre autres, le spectateur, l'éthique, la mémoire, la commémoration, etc.

C'est en ce sens que Dominique Baqué est très critique vis-à-vis de l'art relationnel qui, selon elle, est avant tout un art du spectacle flirtant avec l'illusion du vrai et qui se contente d'adopter un mutisme arrogant face aux événements du monde. Quand Paul Ardenne écrit à propos des pratiques relationnelles, que « ... l'art n'est plus un vacarme mais un "bruit de fond", il ne tonne plus à la

<sup>23</sup> Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, op. cit., p. 45.

<sup>24</sup> Jean Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991, 99 p.

tribune mais se réduit à un effet d'écho<sup>25</sup>», Dominique Baqué riposte en critiquant ces artistes de la jeune génération qui se seraient laissés séduire par un « bruit relationnel <sup>26</sup>» qui n'est sans doute qu'une façon de se situer à côté du politique. L'auteure dénigre cet art dit relationnel qui se complairait, selon elle, dans l'illusion du social. En quittant le monde de l'image en tant que reflet du réel, les artistes auraient peu de prise sur la réalité politique dans laquelle s'affirme, selon Dominique Baqué, la vraie vie.

De l'oeuvre d'art Kant disait que sa force résidait dans le fait qu'elle « donnait à penser ». Donner à penser pour ensuite, peut-être, ajoute Dominique Baqué, réactiver le politique : voilà qui somme toute, n'est pas rien et pourrait constituer la définition même du documentaire engagé.<sup>27</sup>

Le documentaire demeurerait, selon elle, une formidable « machine à penser ». En ce sens, même si certains artistes produisent des « effets politiques » en adoptant une stratégie du retrait, de l'invisibilité et du silence tels que les photographes, Jacqueline Salmon ou les Gerz, seuls les documentaristes comme A. Sekula ou G. Saussier semblent être aujourd'hui en mesure de reconstruire « ...la parole comme témoignage transmissible.<sup>28</sup>» Soumettre l'idée que le photographe doit adopter une stratégie du retrait ou privilégier les marges de l'évènements, et donc s'abstenir d'esthétiser l'inacceptable, nous renvoie dès lors aux écrits de Susan Sontag et de son ouvrage *Devant la douleur des autres*. Dominique Baqué a toutefois une démarche plus radicale que cette auteure, en invitant les photographes à occulter une certaine réalité – le mal radical – pour des raisons éthiques et ainsi éviter que le spectateur puisse éprouver un quelconque plaisir face à l'horreur. Dominique Baqué écrit à ce sujet : « Ne montrer que le lieu, dans son ingratitude et sa précarité, est une façon d'appeler, non point à la pitié, dont on sait combien elle peut être veule,

<sup>25</sup> Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, op. cit., p. 232.

<sup>26</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.213.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 34.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 213.

narcissique autant qu'inefficace, mais à la pensée.<sup>29</sup>» De plus, la transmission est une notion essentielle pour Dominique Baqué qui croit au rôle pédagogique de l'art. Selon l'auteure, le documentaire, serait capable entre autres, de reconstruire la parole et ainsi réactiver la pensée afin de ressusciter ultimement le politique. Mais cette parole n'a rien à voir avec celle que pratiquent les artistes relationnels qui aménagent quant à eux des espaces où le spectateur peut, s'il le souhaite, parler, dialoguer ou débattre car, toujours selon Dominique Baqué, ces artistes ne cherchent plus à réactiver la pensée ou le politique comme finalité. Les artistes relationnels refuseraient, désormais, d'assumer un certain savoir ou vérité que susciterait l'œuvre, ils refuseraient d'assumer, selon l'auteure, la fonction de « transmission » de l'art. Cette dernière notion intègre immédiatement la notion de profondeur du temps qui ferait défaut aux artistes relationnels qui sont avant tout dans une démarche de communication. À ce propos, comme le souligne Régis Debray, « Si la communication est essentiellement un transport dans l'espace, la transmission est essentiellement un transport dans le temps [...] la communication excelle en abrégant, la transmission en prolongeant.<sup>30</sup>»

Une œuvre emblématique de l'art micropolitique peut nous aider à mieux saisir la différence que fait Dominique Baqué entre art relationnel et documentaire, puis entre art engagé dans une société pacifiée et au sein d'une société en conflit. Il s'agit des « flâneries » touristiques de l'artiste belgo-mexicain, Francis Alÿs. En 1997, à Copenhague, Francis Alÿs se déplaçait dans la ville pendant une semaine sous l'emprise d'une drogue différente. Cette performance, intitulée *Narcotourism*, déstabilisait les aptitudes de déplacement propres au touriste et testait la résistance de l'artiste à toutes sortes de substances illicites. L'artiste investissait l'espace urbain comme un espace de jeu, il occupait et expérimentait le monde, plutôt que de chercher à le contrer ou bien encore à le rectifier. Avec une certaine naïveté, ce flâneur contemporain

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 188.

<sup>30</sup> Régis Debray, *Transmettre*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997, p. 18.



expérimentait les différentes formes du territoire. Quelques années plus tard, en 2005, on retrouve l'artiste avec une nouvelle performance *Green Line* (voir annexe A) qui se déroule dans la ville de Jérusalem. Francis Alÿs se promène le long de la ligne verte qui parcourt la municipalité de Jérusalem avec un pot de peinture perforé qui laisse écouler de la peinture de façon continue. Ainsi, Francis Alÿs peint une ligne verte et crée par cet acte une *réelle* séparation qui fait elle-même écho à la ligne de démarcation datant de l'armistice de 1949 entre Israël et certains des pays arabes voisins (Syrie, Jordanie, et Égypte) à la fin de la guerre israélo-arabe de 1948. Avec cette performance, l'artiste questionne non seulement la légitimité des frontières mais également le pouvoir même de l'art et sa capacité à produire des changements politiques.

De Copenhague à Jérusalem, Francis Alÿs investit l'espace urbain comme un espace de jeu, un espace à expérimenter. À l'instar de Thomas Hirschhorn ou Rirkrit Tiravanija, Francis Alÿs ne souhaite ni politiser l'art ni corriger le réel. Il est dans ce monde, ici et maintenant, un peu gauche. Il occupe et expérimente le monde, plutôt que de chercher à le contrer ou bien encore à le rectifier.

Cependant, les flâneries de Francis Alÿs en Israël peuvent engendrer un profond malaise car elles agissent sur une terre où la question des frontières et de leurs emplacements est une question de vie ou de mort. Francis Alÿs semble se promener avec autant de désinvolture et de candeur à Copenhague, société dite *pacifiée*, qu'en Israël, société affaiblie par de multiples tensions dont le conflit qui oppose israéliens et palestiniens. Brièvement, nous pouvons nous questionner sur la démarche de ces artistes occidentaux, Francis Alÿs en l'occurrence, qui semblent réitérer avant tout leur désir de s'insérer dans la réalité en occultant les *réalités* propres de la société israélienne. En effet, il est essentiel de prendre en compte qu'Israël ne se limite pas à un conflit *politique*, mais à de multiples conflits qui peuvent être autant identitaires, que culturels et historiques. Les artistes occidentaux semblent questionner *la* réalité, tandis que les artistes israéliens interrogent *les* réalités, ces multiples épaisseurs de conflits qui affaiblissent quotidiennement la société israélienne.

En conclusion de ce sous-chapitre, il est intéressant de souligner que l'artiste de l'art relationnel abandonne l'image à des fins de représentation. Cependant dans cette ère de l'hypermédiatisation, un événement dont il n'existe pas de représentations par l'image ne peut exister par lui-même, seule l'image rend la réalité « réelle ». Qu'en est-il pour l'artiste israélien ? Quels sont les régimes de visibilité adoptés par ces artistes afin de pallier aux déficits de représentation de la réalité ? Se laisseraient-ils séduire, comme le soulignait Dominique Baqué à propos de l'art relationnel, par un art du spectacle flirtant avec l'illusion du vrai, l'éphémère et le temps court ? Ces artistes israéliens qui côtoient au quotidien toute la violence inhérente à un conflit quasi-permanent, ont-ils adopté une stratégie semblable aux photographes Jacqueline Salmon ou les Gerz cités par Dominique Baqué, c'est à dire une stratégie du retrait, de l'invisibilité et du silence ? S'abstiennent-ils d'esthétiser l'inacceptable ? et finalement selon quels critères les oeuvres israéliennes peuvent-elles se rapprocher des thèses de Dominique Baqué qui soulignent l'importance de la « parole » comme témoignage transmissible ? : « Silence idéal de l'extermination contre parole du témoignage. La parole comme ce qui fonde l'humanité, la restaure. Comme ce qui reconstruit l'Histoire, comme ultime rempart contre la barbarie. <sup>31</sup>»

## 1.2 L'image fixe pour repenser le monde dans l'art israélien

Dans cette partie, nous présenterons essentiellement les musées occidentaux qui ont organisé des expositions collectives autour de l'art israélien, à New York (États Unis) et en France. À travers un panorama d'expositions significatives sur les artistes israéliens dans les sociétés nord-américaines et européennes, nous isolerons quelques idées pertinentes qui nous permettront ensuite de considérer cet art israélien, dont les fondements sembleraient se rapprocher de la dimension critique de l'image documentaire proposée par

---

<sup>31</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.295

Dominique Baqué. Notons brièvement que les oeuvres israéliennes sont présentées essentiellement dans un circuit artistique juif ou à travers des expositions ou évènements ciblés, à tendance politique, tels que la Documenta X au sein des sociétés occidentales.

Ensuite, nous insisterons sur le fait que l'ensemble des oeuvres israéliennes présentées à travers ce mémoire sont des images à majorité photographiques. Elles reflètent une tendance prise par des commissaires occidentaux d'offrir des images comme représentation de la réalité. Notons brièvement que cette disposition est tout particulièrement marquée avec l'exposition *Dateline : Israel, New Photography and Video Art* présentée au Musée Juif de New York en 2007, qui ne présentait que des oeuvres photographiques et vidéographiques.

#### 1.2.1 Les oeuvres israéliennes dans un contexte artistique occidental

##### Le Musée Juif de New York

Le musée juif de New York organisa deux expositions majeures sur l'art contemporain israélien au cours des années 1998 et de 2007, soit avec un écart de presque dix ans. L'exposition *After Rabin : New Art from Israel* fut élaborée autour de deux années emblématiques : 1998 qui marque les 50 ans de l'État d'Israël et 1995 l'année de l'assassinat de Yitzhak Rabin par un Juif israélien qui adhérait à une version radicale de l'idéologie du sionisme religieux et qui s'opposait, entre autres, aux Accords d'Oslo. La seconde exposition, *Dateline : Israel, New Photography and Video Art*, fut présentée en 2007 et s'est construite autour de l'effritement des accords d'Oslo et la seconde Intifada (2000). Ces différentes dates ancrent les oeuvres israéliennes dans un temps précis et avant tout politique puis questionnent autant le devenir d'Israël que de sa société.

*After Rabin : New Art from Israel*

L'exposition *After Rabin : New Art from Israel* organisée par le Musée Juif de New York en 1998 est une des premières expositions majeures regroupant des artistes contemporains israéliens dans un pays occidental. La ville de New York comprend une communauté juive importante ce qui inclut autant les juifs sionistes que des Juifs questionnant la légitimité même de l'État d'Israël. Avant d'analyser cette exposition, il me semble essentiel de rappeler brièvement ce qu'est le sionisme afin de mieux cerner et comprendre ensuite les multiples tensions inhérentes à l'art israélien.

Le sionisme est un mouvement autant politique que religieux. Cette idéologie complexe émergea dans la seconde moitié du XIXe siècle en riposte à une nouvelle forme de judéophobie. Après des siècles de persécutions, dont entre autres, des pogroms successifs qui se sont multipliés dans l'Empire tsariste entre 1881 et 1884 à la suite de l'assassinat du tsar Alexandre II et qui ont abouti au génocide perpétré par les Nazis, de nombreux sionistes, dont Herzl qui fut le fondateur du mouvement sioniste au Congrès de Bâle en 1897 et auteur de *Der Judenstaat* (« L'État des Juifs ») en 1896, prirent en compte cette hostilité envers les juifs et s'y résignèrent. Comme le souligne dans ce cas précis Viviane Forrester : « ...Theodor Herzl renonçait à la possibilité d'une lutte contre l'idéologie raciste, d'un travail de persuasion politique, d'un refus politique et même d'une critique politique ...<sup>32</sup> » Au lieu de lutter politiquement contre toute forme d'antisémitisme, les sionistes tentèrent au contraire de s'en écarter, car selon eux la persécution des Juifs s'expliquerait seulement par la haine éternelle à l'égard du peuple élu. Le projet sioniste visait à l'établissement puis à la consolidation d'un État juif en Palestine, et ceci avant la création même de l'État d'Israël, par le transfert des Juifs de la Diaspora vers la Palestine d'où ils ont été chassés il y a plus de 2000 ans. C'était un projet à dimension territoriale. De plus, malgré une rupture politique au judaïsme de l'exil, le sionisme est aussi

---

<sup>32</sup> Viviane Forrester, *Le crime occidental*, Paris, Fayard, 2004, p. 112.

continuité, prolongement, perpétuation de ce judaïsme sur le plan de l'inspiration profonde. Pour cette raison même, la plupart des religieux rejettent le sionisme. Selon eux, seule la venue du Messie permettrait la renaissance de l'État juif et du Temple.

Maintenant revenons plus précisément à *After Rabin : New Art from Israel*. Cette exposition présente des oeuvres d'artistes et écrivains qui reflètent et interprètent selon leur expérience propre les changements majeurs qui secouent la culture israélienne ces dernières décennies, et ceci de façon plus significative depuis l'assassinat de Yitzhak Rabin en 1995. Cette date marque un profond changement au sein même de la société israélienne. Rabin représentait le Sabra, cet être en *devenir*, ce pacifiste qui s'éloignait enfin d'une part de l'image biblique du « jeune sabra en sandales qui émergea de la mer » et d'autre part de l'image médiatique qui présente l'Israélien tel un occupant arrogant. Ainsi à la suite de son assassinat par un juif orthodoxe en 1995, Israël organisa des élections législatives qui permirent à la droite de remporter la victoire. La société israélienne s'engagea ainsi dans une politique encline à plus de dureté. Par exemple, Netanyahu alors nommé Premier ministre accéléra la création ou l'extension d'implantations juives.

L'exposition *After Rabin : New Art From Israël* présenta des œuvres de 35 artistes israéliens. Ces artistes étaient majoritairement juifs à l'exception de Ibrahim Nubani, artiste arabe israélien. Un autre artiste arabe déclina l'invitation et affirma ainsi son identité culturelle, religieuse, ethnique et politique en Israël en tant qu'arabe. Afin de refléter la laïcité du monde de l'art israélien, notons que le Musée Juif de New York n'invita aucun artiste de la communauté juive orthodoxe.

Ces artistes ont tous vécu hors d'Israël, sur des périodes plus ou moins longues et possèdent tous une bonne connaissance du monde des arts occidental. Bien que ces artistes étaient largement visibles en Israël en 1998, ils étaient encore peu connus internationalement. Le Musée Juif a travaillé conjointement avec des représentants du monde de l'art israélien afin de

sélectionner des jeunes artistes qui incarneraient le mieux l'art contemporain israélien. L'exposition présentait des œuvres aux médiums variés. Le Musée Juif a travaillé conjointement avec des commissaires et institutions d'art israéliens tels que le Tel Aviv Museum of Art, le Herzliya Museum of Art et le Contemporary Art Gallery de Tel Aviv. Le musée invita également trois critiques israéliens, Adam Baruch (président de l'école d'art Camera Obscura de Tel Aviv), Tali Tamir (directeur de la galerie Kibbutz de Tel Aviv) et Yaron Ezrahi (professeur en sciences et politiques de l'Université Hébraïque de Jérusalem).

Selon ces mêmes critiques israéliens, les œuvres présentées dans l'exposition révélaient une sensibilité commune. Les références politiques et sociales pouvaient être indirectes ou explicites, mais il s'agissait dans tous les cas d'un art qui montrait avant tout un profond désarroi, sans nostalgie. Ces artistes qui vivaient au quotidien dans une société déchirée par des enjeux culturels, historiques et politiques, ne pouvaient ignorer ces tensions. Sentiments de colère, de peur, fierté, tristesse et violence étaient exprimés dans de nombreuses représentations, qui s'appropriaient des images provenant de médias aussi divers que la télévision, la vidéo et le journalisme. Le succès de ce genre d'art politique, c'est-à-dire la représentation de l'événement par la citation, est lié à son habileté à détourner ses références afin d'exprimer le déséquilibre, l'ambiguïté et le malaise. Également, les critiques soulignaient que l'art actuel israélien était affecté par la signification du territoire. Ainsi les artistes israéliens de *After Rabin : New Art from Israel* tentaient d'analyser comment l'espace national était défini au sein d'une culture où la sainteté du territoire est un concept déterminant du mythe sioniste. Ces artistes cherchaient à transmettre toute la complexité de la vie en Israël, dont son histoire, ses idéaux, ses conflits, ses peurs et ses espoirs. À travers l'aspect artistique et non plus politique, ces artistes essayaient de cerner les diverses tensions de ce pays. L'éternel jeune sabra qui *émergea de la mer* afin de nier son passé de diaspora a évolué désormais vers une conscience plus mature de la situation d'Israël.

*Dateline : Israel, New Photography and Video Art*

L'exposition *Dateline : Israel, New Photography and Video Art* fut aussi présentée au Musée Juif de New York de mars à août 2007 et proposaient 48 oeuvres photographiques et vidéographiques de 23 artistes. Parmi ces artistes, 16 étaient de nationalité israélienne tandis que 7 autres artistes venaient de pays occidentaux.

À l'occasion de cette exposition, un ouvrage *Dateline : Israel, New Photography and Video*, fut publié sous la direction de Susan Tumarkin Goodman. Notons que cette commissaire a également organisé de nombreuses autres expositions au Musée Juif de New York et écrit divers catalogues dont *In the Shadow of conflict : Israeli Art, 1980-1989* (1989), *A World of Their Own : Naive Artists from Israel* (1987). Deux autres collaborateurs, Andy Grundberg et Nissan N. Perez, ont été invités par le musée à écrire chacun un texte critique pour le catalogue. Andy Grundberg est détenteur de la chaire de photographie au Collège d'Art et de Design Corcoran à Washington et l'auteur, entre autres, de *The Land Through a Lens : Highlights from the Smithsonian American Art Museum* (2003) et *Alexey Brodovitch* (1989). Nissan N. Perez, quant à lui, est conservateur du département de la photographie au Musée d'Israël à Jérusalem. Il a organisé de nombreuses expositions dont *Camera Sacra : Capturing the Soul of Nature* (2005), *Pioneers of Photography in Israel* (2003) et *Revelation : Representations of Christ in Photography* (2003).

Rineke Dijkstra, Neel Jabbour, Gilliam Laub, Wolfgang Tillmans, Mark Wallinger, Wim Wenders et Catherine Yass étaient les artistes internationaux invités à l'occasion de cet événement artistique. Cette diversité culturelle témoigne de l'intérêt grandissant de la communauté artistique internationale pour Israël. Il est intéressant de noter que pour cette exposition, le musée ne souhaitait présenter que des oeuvres prônant l'image photographique et vidéographique, ce qui leur permettait selon les critiques invités, de retracer la vie des israéliens au quotidien et de représenter la société dans toute sa complexité. Ainsi, grâce à ce médium qui prône l'immédiateté, les photographes

et vidéastes sont parmi les premiers à réagir aux événements violents et aux conflits politiques internes tels que la seconde Intifada qui opposa Israël aux Palestiniens en 2000. Le titre même de l'exposition *Dateline : Israel, New Photography and Video* mettait l'accent sur cette notion de temps présent. À propos de ce titre, le critique Andy Grundberg précisait qu'une *dateline* est ce par quoi commence une dépêche dans un journal, c'est-à-dire un lieu suivi par une date. Les journalistes mettent une grande importance à être sur le lieu de l'action et l'écrire rapidement. Au lieu de nous dire ce qui s'est passé, la *dateline* annonce l'immédiateté de l'événement. Au sujet de l'exposition même, notons brièvement qu'elle questionnait les changements majeurs qui sont apparus suite à la rupture des accords d'Oslo en 2000, avec entre autres l'augmentation des installations israéliennes à Gaza et des réfugiés palestiniens, ainsi que le début des hostilités entre Israël et le Hezbollah au Liban.

À travers ces changements majeurs, le territoire reste un thème central dans l'art actuel israélien – comme lieu politique, idéologique, biblique etc. De plus, notons également que l'identité nationale et les tensions politiques dont le conflit israélo-palestinien sont des thèmes souvent exploités avec un élargissement sur la question même de l'art contemporain en Israël. Car depuis la fondation de l'État d'Israël, les personnes qui vivent en dehors du pays sont informées essentiellement par les médias qui se focalisent avant tout sur l'aspect politique d'Israël en diffusant en continu des images du conflit qui oppose les Israéliens aux Palestiniens. Qu'est-ce que cela signifie pour l'art contemporain israélien ? De plus, en invitant des artistes occidentaux, le Musée Juif de New York questionne également l'objectivité même des artistes. Un artiste né en Israël, voit-il ce pays dans une perspective unique ? Les artistes étrangers ont-ils un point de vue plus objectif ?

Finalement, il est intéressant de retenir que selon Andy Grundberg les forces économiques du capitalisme global ont effacé de nombreuses différences traditionnelles parmi les pays, les personnes et les cultures, et cette homogénéisation a engendré des résistances ethniques, raciales, religieuses ou tribales. On peut ainsi extraire de son essai trois questions centrales : Qu'est-ce



que cela signifie pour l'art, qui apparaît comme une entreprise globalisée en termes de production et consommation ? Que signifie d'organiser une exposition photographique sur un pays unique, quelle que soit son importance dans le monde ? Et que signifie le terme journalistique *dateline* inscrit dans le titre de l'exposition ?

### *Israël au miroir des artistes*

À l'occasion de la saison culturelle israélienne, « *Israël au miroir des artistes* », l'AFAA (Association française d'action artistique, remplacée aujourd'hui par Culturesfrance) proposa plus de cent projets artistiques à travers diverses villes en France de septembre à décembre 1998. Ce projet d'envergure fut pensé quelques années avant la mise en place même d'*Israël au miroir des artistes*. À ce sujet, Xavier North soulignait dans la préface du catalogue : « C'est en 1995 dans l'euphorie générale suscitée par la signature des accords d'Oslo, qu'est né le projet de rendre hommage à la diversité et à la modernité des expressions artistiques en Israël aujourd'hui...<sup>33</sup> ». Notons également que l'évènement s'est construit autour d'un thème fondateur, le cosmopolitisme, qui suppose le dialogue du même et de l'autre.

L'ouvrage *Israël autrement, des écrivains et des artistes témoignent* fut réalisé sous la direction de Nadine Vasseur, à l'occasion de ces différentes manifestations et permet par le témoignage personnel et intime de certains artistes israéliens via l'écriture dont – le cinéaste Amos Gitaï, l'écrivain Yoram Kaniuk et le chorégraphe Ohad Naharin, entre autres – de saisir dans toute sa singularité le citoyen israélien. L'identité israélienne d'aujourd'hui étant au cœur même de ce livre, l'accent a été donc mis sur le lien de cette même identité, d'une part, à l'histoire de l'Occident et d'autre part, au passé et à l'actualité de la

---

<sup>33</sup> Nadine Vasseur, *Israël autrement, des écrivains et artistes témoignent*, Arles, Actes sud/AFAA, 1998, p.9.

Palestine. En d'autres termes, comme le souligne Nadine Vasseur dans l'introduction, « Qu'est-ce qu'être Israélien, alors que la plupart des codes communs semblent avoir disparu : codes politiques culturels, religieux ? Alors que, pour reprendre les termes de David Grossman, Israël est constitué de tellement d'*autres*, et où chaque *autre* est considéré comme une menace ? <sup>34</sup> »

### 1.2.2 Ces oeuvres qui produisent *des effets politiques*

Les artistes israéliens présentés dans les différentes expositions que nous avons évoquées ci-dessus ne limiteraient pas leurs discours à une unique question politique mais intégreraient dans leurs projets artistiques une multitude de tensions - historiques, culturelles, territoriales, etc -. Les références politiques et sociales peuvent être indirectes ou explicites, mais c'est un art qui montre avant tout un profond désarroi.

Dans le cadre de *Israël au miroir des artistes*, le critique d'art, professeur et artiste israélien Aïm Deuelle Lusky fut invité à écrire un texte pour la revue française *Art Press*. Dès le début de son texte, Aïm Deuelle Lusky témoignait de sa surprise face aux oeuvres présentées, car selon lui : « L'art israélien présenté en France dans le cadre de *Israël au miroir des artistes* ne ressemble pas à celui qui est exposé en Israël. Ce sont deux formes de compréhension et d'analyse très éloignée, l'une de l'autre, deux lectures différentes d'un même texte. <sup>35</sup> »

Les commissaires français sembleraient s'être intéressés aux oeuvres qui avaient la capacité, comme le soulignait Aïm Deuelle Lusky, de parler « français ». Notons à cet effet, que les différents artistes israéliens qui exposent leurs oeuvres à travers le circuit artistique occidental – autant en Amérique du Nord qu'en Europe – sont imprégnés et influencés par cette même culture, ce qui pourrait expliquer cette langue et compréhension commune. Par exemple, à

---

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>35</sup> Aïm Deuelle Lusky, « Israeli art : a reflection », *Art press*, n°240, p. 46.

l'instar de Jeff Wall, Adi Nes traite des liens historiques de la photographie avec la peinture, le cinéma et la vidéo. L'artiste propose des mises en scène avec un réalisme savamment étudié. Quant aux photographies de Roi Kuper, elles nous renvoient aux artistes Bernd et Illa Becher qui photographiaient en Europe puis en Amérique du Nord les symboles archéologiques d'un monde industriel finissant autour de grandes séries.

De plus, ces artistes israéliens voyagent, travaillent ou vivent sur des périodes plus ou moins longues à l'étranger. À l'instar de Michal Rovner qui vit à New York ou bien encore Ori Gersht à Londres. Certains artistes sont également représentés par des galeries européennes ou nord-américaines. Grâce à ce circuit artistique occidental, leurs oeuvres ont une meilleure visibilité à l'étranger. Par exemple, Adi Nes est représenté par la galerie Shainman à New York ainsi que la galerie Praz Delavallade à Paris et Barry Frydlender par La galerie Andrea Meislin à New York.

Également, les oeuvres présentées en France dans le cadre de *Israël au miroir des artistes* semblaient étonnamment a-politiques et comme le soulignait très justement Aïm Deuelle Lusky à ce sujet : « Les oeuvres exposées sont exempts de tout signe extérieur qui permettrait de les identifier en tant qu' « art israélien ». [...] Ils n'ont quasiment aucune position critique et idéologique et ne réagissent pas activement à la longue occupation d'Israël en Palestine.<sup>36</sup> » L'auteur semblait regretter l'absence de toute image *brute* comme reflet du réel des conflits qui agitent la société israélienne. Il aurait souhaité voir un art militant au service d'une cause déterminée, un art politique dont la portée serait à peser dans sa liaison avec autre chose que lui même. Les artistes israéliens devraient toujours selon l'auteur dénoncer les répressions qui secouent la société israélienne par une image elle-même crue et violente. Elle se doit être le reflet de la rue. En effet, nous pouvons nous demander comment une image silencieuse et paisible pourrait réellement s'inscrire au milieu des violences perpétrées au sein

---

<sup>36</sup> Aïm Deuelle Lusky, « Israeli art : a reflection », *loc. cit.*, p. 46.

du territoire israélien ? Cependant, nous pouvons trouver une partie de notre réponse dans un des textes écrits par Élisabeth Wetterwald au sujet d'oeuvres micropolitiques :

« Dès 1935, dans *Position politique du surréalisme*, Breton récusait l'authenticité d'oeuvres ouvertement engagées (pour dénoncer des guerres, des répressions ou au contraire se mettre au service d'une exaltation révolutionnaire) : « L'oeuvre d'art, sous peine de cesser d'être elle même doit demeurer déliée de toute espèce de but pratique. Et Breton d'opposer par exemple un David, peintre officiel de la révolution, à un Courbet ou un Rimbaud dont les oeuvres eurent un rayonnement politique considérable (par leur liberté, leur capacité d'interprétation du monde, leur détachement par rapport aux déterminismes de leur temps), malgré l'absence de tout signe marquant leur engagement profond, pour la commune de Paris notamment <sup>37</sup> ».

Ainsi à l'instar des artistes occidentaux, l'art israélien peut être décrit comme un art engagé ou plutôt critique. Malgré de multiples conflits et pressions diverses, l'artiste israélien ose s'exprimer au sein d'un espace public. Dans ce sens son action se veut politique en dépit des contenus peu virulents. Ainsi, les positions de Aïm Deulle Lusky sur l'art engagé sont proches de celles que l'on trouve chez les théoriciens des pays occidentaux, c'est à dire autour de la relation image et réalité. Néanmoins, malgré de nombreuses similitudes, dans le chapitre suivant nous verrons que l'art politique israélien conserve une spécificité critique propre qui découle d'un contexte territorial, politique, historique singulier.

À travers ces diverses expositions présentées, nous pouvons dès à présent cerner quelques spécificités et thèmes centraux de l'art israélien actuel. Tout d'abord ces artistes s'inscrivent bien dans une logique de la « transmission » telle que définie par Dominique Baqué. En effet, les artistes israéliens de la nouvelle génération laissent entrevoir quelques traces de mythes anciens, qui étaient auparavant des idéaux, et participent de manière corrosive à déconstruire certains mythes fondateurs tels que le sionisme ou bien encore l'armée israélienne, Tsahal. Par exemple, les photographes israéliens Gilad Ophir (né en

---

<sup>37</sup> Élisabeth Wetterwald, «Micropolitiques », *loc. cit.*, p. 45.

1957) et Roi Kuper (né en 1956) ont travaillé ensemble entre 1996 et 2000 sur le projet *Necropolis*. Ces photographies présentent des camps de l'armée désertés qui s'apparentent désormais à des sites archéologiques. Ces constructions abandonnées deviennent des monuments en déclin et en ruine. Le malaise que l'on peut ressentir, en tant que spectateur, face à cette architecture en déclin, nous amène à une vision paradoxale de ces constructions, entre architecture artificielle et naturelle. Quant aux oeuvres d'Adi Nes (né en 1966), elles témoignent d'un travail minutieux. L'artiste explore les thèmes de la masculinité, la fraternité et l'identité culturelle et nationale, entre autres. Il s'entoure d'une équipe de professionnels afin de travailler avec précision ces différentes mises en scène pour mieux ensuite aborder certains aspects fondamentaux de la vie israélienne. Ainsi, Adi Nes juxtapose aux compositions classiques de l'histoire de la peinture et de l'image journalistique, l'intensité de l'image cinématographique, dans des photographies qui nous révèlent un regard critique sur son époque. Il questionne entre autres avec la série intitulée *The Soldiers*, de manière nuancée, l'identité masculine dans un contexte spécifique israélien, celui de l'armée.

La question de *l'Autre* est également abordée de manière récurrente dans certaines oeuvres contemporaines israéliennes. Tout d'abord, à travers un espace mental, avec l'artiste Michal Heiman (née en 1954) qui poursuit ainsi la démarche de mettre en images sa vision personnelle du lien intime qui existe entre l'art, la psychologie, la thérapie et la politique, en s'appuyant sur divers conflits dont celui qui oppose actuellement Israéliens et Palestiniens. À travers la série *Photo Rape* (« Photo Viol »), Michal Heiman endosse l'identité de photographe en se servant d'images existantes, classées selon des codes personnels qui le plus souvent n'ont rien à voir avec les intentions de l'auteur d'origine. Il s'agit donc de s'emparer du regard d'autrui pour ensuite le commenter, le critiquer à travers des titres qui « disent ce que les images ne veulent pas dire ». Lors du mois de la photo à Montréal en 2003, Michal Heiman présenta, entre autres, des photographies de la série *The Destroyed House* 2001-

2003 (voir annexe B). À propos de ces oeuvres, nous pouvions lire dans le catalogue :

Ces résidences de familles palestiniennes ont subi une double agression : destruction par l'armée israélienne d'abord, représentation de la destruction par les médias israéliens ensuite. En réaction contre ces viols du domaine privé, l'artiste Michal Heiman dépossède à son tour le photojournalisme de ses prérogatives d'auteur par la reproduction non autorisée de son image apposée de la mention « photographe inconnu ».<sup>38</sup>

Puis, la question de *l'Autre* est également abordée à travers un espace territorial - celui de la frontière. L'artiste Michal Rovner (née en 1957) est l'archétype du nomade contemporain. Elle habite le parcours, l'entre-deux - Israël et New York ou bien encore Israël et la Russie - autant à travers son oeuvre artistique que sa vie privée. Ses oeuvres traduisent également cet espace « entre », pour exemple la vidéo *Time Left* (2002) mélange des prises de vues d'Israël, de Roumanie et de Russie. La question des frontières - cet « entre-deux » - et de leurs emplacements a toujours été un sujet d'interprétation politique, et la conscience d'une frontière, d'un danger au-delà de cette frontière, est une des constantes de la réalité israélienne.

Néanmoins, comme le soulignait auparavant Aïm Deuelle Lusky, il est également intéressant de noter que la majorité des oeuvres exposées sont exemptes de tout signe extérieur qui permettrait de les identifier en tant qu'« art israélien ». Certains artistes, comme Barry Frydlander (né en 1954) sont conscients de la charge politico-historique de la moindre image en provenance d'Israël, c'est à dire dans un pays où l'image est, plus qu'ailleurs, un enjeu politique. Il évite ainsi toute mise en scène, préférant rester dans la nuance et même lorsqu'il s'agit d'un attentat suicide ou d'une manifestation pour la paix. À travers des oeuvres panoramiques, l'artiste travaille avec des éléments contradictoires afin de produire un malaise, en confrontant des thèmes opposés

---

<sup>38</sup> Vincent Lavoie (sous la direction de), *Maintenant. Images du temps présent*, Le mois de la photo à Montréal, Montréal, éd. ABC, 2003, p. 48

tels la réalité face à l'imaginaire. Ainsi de multiples espaces s'affrontent et se côtoient afin de créer l'*illusion* d'une image.

Uri Tzaig (né en 1965), quant à lui, interroge la réalité par des décentrement oniriques entre autres, et peut ainsi procéder à la construction d'autres rapports au monde, à la perception que chacun peut en avoir, en interrogeant l'histoire du XXe siècle et l'engagement politique aujourd'hui, dont le conflit israélo-arabe qui reste manifeste dans l'oeuvre d'Uri Tzaig. De nombreux thèmes dans les oeuvres de Uri Tzaig se chevauchent, dialoguent et s'affrontent tels que l'exil et le souvenir. Semblable à l'impression que l'on peut ressentir dans le désert, les oeuvres de Tzaig rappellent toujours que le chaos est à la fois l'origine et le désordre (*Crystal*, 2000).

Puis, par des monochromes blancs, des silences non-descriptifs, des images de sols brûlés et couverts par une neige virginale, Ori Gersht (né en 1967) tente de traduire quant à lui, avec la série *White Noise*, 1999 (voir annexe B), l'indescriptible. D'autre part, il explore également l'espace entre ce que nous savons et ce qui est avec la série *Being There*, 2001 (voir annexe B). Au cours des 3000 dernières années, le désert de Judée fut témoin de conflits politiques, de guerres et autres atrocités. Depuis les temps bibliques, il a offert un abri aux prophètes et réfugiés politiques. À travers cette série photographiques, ces vides questionnent la validé du sentiment mythique et des revendications historiques.

### 1.3 Conclusion

En conclusion de ce premier chapitre, notons que les oeuvres israéliennes présentées à travers ces différents espaces artistiques occidentaux semblent détenir un langage commun avec la dimension critique de l'image documentaire. Elles proclament une modestie factuelle ce qui peut en effet produire des « effets politiques » comme le souligne Dominique Baqué. L'artiste israélien s'écarte de l'image *brute* traditionnellement exploitée par l'image télévisuelle afin de proposer des oeuvres polysémiques qui adoptent entre autres une stratégie du retrait, de l'invisibilité et du silence et qui s'ouvrent sur le territoire de la réalité

... ou plutôt de l'imagination ? Ainsi, les références politiques et sociales peuvent être indirectes ou explicites, mais c'est un art - avec ses propres spécificités - qui témoigne avant tout du profond désarroi qui agite la société israélienne, tant – historique, territoriale, identitaire, politique, etc. Qui est l'Israélien ? Que fait-il sur ce territoire ? Qui est cet *autre* ? Ces oeuvres silencieuses interrogent la légitimité même de ces anciennes certitudes émanant de l'idéologie sioniste et proposent aux spectateurs un espace vernaculaire propre à Israël où douter et flirter avec l'incertitude.



## CHAPITRE II

### MARGES ESTHÉTIQUES ET MÉTAPHORIQUES DANS L'ART ISRAÉLIEN

Il est impossible de parcourir une gazette quelconque, de n'importe quel jour, sans y trouver à chaque ligne les signes de la perversité humaine la plus épouvantable [...]. Tout journal, de la première ligne à la dernière, n'est qu'un tissu d'horreurs. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes des princes, crimes des nations, crimes de particuliers, une ivresse d'atrocités universelles. Et c'est de ce dégoûtant apéritif que l'homme civilisé accompagne son repas chaque matin.<sup>39</sup>

Dans le chapitre précédent, nous avons parcouru les thèses majeures qui secouent l'art engagé actuel en Occident afin d'extraire les idées fondamentales qui les composent pour ensuite les confronter aux oeuvres israéliennes. À la suite de la collecte de ces données, nous pouvons affirmer que l'art israélien présenté dans le contexte artistique occidental est un art engagé ou plus exactement un art critique. En effet, ce dernier se rapproche des thèses de Dominique Baqué qui, selon l'auteure, passerait par le documentaire où s'incarnerait la « vraie vie ». Dans le deuxième chapitre, nous examinerons les marges adoptées par les artistes israéliens afin de pallier aux nombreux déficits de représentation de la réalité produits par l'hypermédiatisation et le flux continu de l'information. En effet, dans une ère d'hypermédiatisation où le conflit israélien est exhibé de façon démesurée, ces artistes israéliens s'écartent de l'image *brute* du réel et proposent des oeuvres photographiques et vidéographiques silencieuses comme représentation du réel. Ainsi, les artistes israéliens ne répondent pas directement

---

<sup>39</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 115.

aux événements perpétrés au sein du territoire israélien dont l'assassinat de Yitzhak Rabin ou les Accords d'Oslo. Ces expositions qui se sont articulées autour de ces dates charnières particulièrement violentes offrent cependant aux spectateurs des images « silencieuses ». Ainsi, dans ce chapitre nous insisterons sur l'apport critique qu'évoque l'image métaphorique israélienne et qui s'éloigne dans ce sens de l'essai de Dominique Baqué qui met quant à elle le documentaire oral au-dessus de tout. En effet, dans une première partie, nous présenterons ce dialogue entre Orient (ou plus exactement Moyen-Orient) et Occident, avec entre autres l'héritage du photojournalisme et du documentaire – ce qui interroge également la *transmission* – à travers des oeuvres de Barry Frydlender, Adi Nes et Michal Heiman. Dans une seconde partie, nous démontrerons ensuite que tout en se référant à l'image documentaire, des artistes israéliens tels que Ori Gersht s'en détournent à travers des espaces esthétiques puis métaphoriques propres à l'imaginaire de la société israélienne.

## 2.1 Dialogue avec l'art engagé occidental

En refusant de se laisser absorber par le flux ininterrompu d'images provenant d'Israël, l'artiste israélien oeuvre au sein de marges événementielles afin de créer selon Dominique Baqué des espaces où penser : « Donner à penser pour ensuite, peut-être, réactiver le politique.<sup>40</sup> » Ainsi dans cette première partie, nous étudierons comment l'artiste israélien s'insère dans un langage artistique occidental afin de produire une *autre* actualité.

### 2.1.1 Héritage du photojournalisme et du documentaire

Depuis ses débuts dans les années 1940, la télévision ne cesse de rivaliser avec le photojournalisme apportant les nouvelles bien souvent au moment même où les faits ont lieu. Quant au terme « photojournalisme », il est employé selon le dictionnaire mondial de la photographie :

---

<sup>40</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.34.

[...] lorsque les photographes ne se contentent plus de photographier mais désirent raconter une histoire avec leurs images, ils deviennent des photojournalistes et non plus seulement des photographes-reporters. Leurs photographies vont peu à peu transformer la presse en apportant le reportage illustré d'informations mondiales, traduisant par l'image les événements politiques et autres (récits de voyage, études sur les grandes causes, découvertes...) .<sup>41</sup>

Désormais, à l'aube de cette ère exaltée par l'information, le photojournalisme suit cette mouvance et se tourne, aujourd'hui, vers l'image événementielle et immédiate. À cet égard, les oeuvres photographiques de Michal Heiman de la série *Blood Test*, 1995-2003 (voir annexe B), témoignent de cette violence engendrée par le flux incessant d'images. Il ne s'agit plus de raconter un événement banal, actuel, mais d'aller chercher l'image qui choque, qui dérange, dépassant tous les tabous et montrant la réalité la plus intime de l'existence humaine. La série *Blood Test*, 1995-2003 présente des photographies de traces de sang provenant de victimes photographiées sans leur consentement et qui sont extraites de la presse israélienne. Ces images illustrent parfaitement la violence du regard médiatique. Dans un pays où l'identité raciale et ethnique est une information centrale, l'anonymat de ces parties de corps humain engendrent de l'inconfort et questionnent l'identité même de ces victimes ... sont elles juives ou arabes ?

Les propositions artistiques comme le souligne Vincent Lavoie :

[...] les plus novatrices en matière de représentation événementielle prennent acte de l'héritage historique du photojournalisme. C'est qu'un imaginaire proprement photographique de l'événement continue d'agir sur l'ensemble du spectre des pratiques artistiques soucieuses de renouer avec le temps présent.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> *Dictionnaire mondial de la photographie, des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1994, p. 496-497.

<sup>42</sup> Vincent Lavoie (sous la direction de), *Maintenant. Images du Temps Présent*, op. cit., p. 14.

En effet, ces artistes utilisent la photographie et la vidéo - qui sont des médiums qui prônent l'immédiateté - afin de retracer la vie des Israéliens dans leur quotidien et tentent ainsi de représenter la société israélienne dans toute sa complexité et pluralité, propos qui ont également été soulignés lors de l'exposition *Dateline : Israel, New Photography and Video Art*. Ainsi comme nous avons pu le mentionner auparavant, grâce à ces médiums qui prônent l'immédiateté, les photographes et vidéastes sont parmi les premiers à réagir aux événements violents et aux multiples conflits politiques internes qui secouent l'État d'Israël. La photographie et la vidéo semblent être les seuls médiums pouvant capter l'image événementielle dans un pays où l'image est avant tout un enjeu politique. À cet égard, la photographie panoramique de Barry Frydlander *Pitzotziya 2002* (voir annexe B), témoigne de la fugacité de ce temps présent et de la surabondance des images événementielles. Derrière une jeune femme dans une épicerie aux couleurs abondantes et éclatantes, se dessinent les vestiges d'une trace ... d'un bus ? L'évènement principal de cette scène, c'est-à-dire cette jeune femme, prenant ? Achetant ? Volant ? un produit s'efface au profit de ce cadavre de bus. Le bus a-t-il été victime d'un attentat ? Y-a-t-il eu des victimes ? Ainsi les événements se croisent et se chevauchent sans cesse en Israël, et la photographie ainsi que la vidéo sembleraient être les seuls médiums capables de capter toute cette effervescence événementielle. Ainsi, dans une culture saturée par les médias, les artistes israéliens tentent de lier les images événementielles quotidiennes à la réalité en passant par l'image journalistique et documentaire.

D'autres artistes israéliens tels que Adi Nes, tentent non seulement de s'inscrire dans un temps présent par l'image journalistique ou documentaire mais également dans une tradition et pensée artistique occidentale par la citation historique. Avec la série *Soldiers, Untitled 1998* (voir annexe B), Adi Nes fait référence à deux photographies, celles de Joe Rosenthal au mont Suribashi à Iwo Jima en 1945 et le « Ink Flag » à Eilat en 1949 du photographe Micha Perry. Adi Nes cite la photographie de Micha Perry qui cite elle-même celle de Joe Rosenthal. Il s'éloigne de la représentation originale. La photographie *Untitled 1998* présente quant à elle un groupe de soldats israéliens qui enfoncent et

tiennent un mât sans drapeau dans un désert. L'absence de ce drapeau questionne avant tout le territoire – politique –, Que faisons-nous ici ? À qui appartient cette terre ? Rappelons à ce sujet, que le sionisme était avant tout un projet de peuplement. C'est ainsi que l'essayiste Jacob Klatzkin définit l'originalité profonde de l'entreprise sioniste : parce qu'elle a une visée politique, celle de la réunification de la nation juive, elle a nécessairement une dimension territoriale puisque le rassemblement des dispersés ne pourra se faire qu'à l'intérieur d'un espace clos et autonome. L'absence de ce drapeau provoque un profond malaise identitaire et questionne avant tout l'entreprise sioniste. Que signifie être israélien ?

De plus, avec la photographie, *Untitled 1999*, Adi Nes cite la couverture du *Life Magazine* de Juin 1967. Une photographie de presse de Denis Simon qui présente un soldat israélien Yossi Ben-Hanan. Rappelons que l'année 1967 marque la guerre des *Six jours* qui fut déclenchée par Israël contre l'Égypte et la Syrie, pour répondre à des concentrations de troupes à la frontière. La guerre des *Six jours* entraîna l'occupation de la Cisjordanie, de la Bande de Gaza, de la péninsule du Sinaï, du plateau du Golan et de Jérusalem Est. En moins d'une semaine, l'état Hébreux a triplé sa superficie. Tout en surprenant l'ensemble de la communauté occidentale, Israël sort vainqueur de cette guerre et l'image de l'Israélien est finalement renforcée et consolidée. Les résultats de cette guerre influencent encore aujourd'hui la géopolitique de la région. En particulier, certains territoires sont encore occupés en 2008, et le processus de colonisation entamé au lendemain de la guerre est un obstacle majeur aux tentatives de traité de paix entre Israéliens et Palestiniens, et à la création d'un Etat palestinien. Ainsi, Adi Nes en fusionnant des éléments réels – la guerre des *Six jours*, la couverture du *Life Magazine* – et de fiction – mise en scène de la photographie, pose très glamour de l'acteur – provoque un certain malaise, une nervosité, et tend non seulement à réinterroger l'évènement même et sa légitimité mais également critique le travail du photojournalisme et le culte excessif du bon cliché au moment providentiel.

### 2.1.2 L'image documentaire : entre témoignage *transmissible* et éthique.

À travers le médium télévisuel, l'émetteur et le récepteur semblent se croiser sans arriver à se rencontrer et dialoguer. Il n'y a donc plus de réception et encore moins de *transmission*. La guerre est littéralement noyée à travers une accumulation d'images sensationnelles et de publicités, dont l'objectif est avant tout d'atteindre de l'audimat. À cet effet, il me semble intéressant de citer Régis Debray qui précise les différences entre communication et transmission, ce que fera à son tour Dominique Baqué à travers son ouvrage *Pour un nouvel art politique, De l'art contemporain au documentaire*. Ces définitions sont essentielles car elles questionnent ensuite la dichotomie information et connaissance puis la mémoire même: « Alors qu'une société de communication tendra à valoriser le déchet et le flux, le précaire ou l'instantané, la profondeur de temps donne à la transmission un relief, une dimension singulière.<sup>43</sup> »

L'évènement tout comme sa réception se consomme dans l'immédiateté. Il n'y a plus de place pour la connaissance et le savoir qui nécessite une profondeur de temps, une *transmission*. Les médias, en proposant avant tout de l'information brute, brève et immédiate, occultent les multiples souffrances réelles engendrées par la guerre. On construit l'image de guerre comme l'image de publicité. L'être humain disparaît au profit de l'image brute. Il faut que cette dernière soit belle et insuffle de l'émotion dans l'immédiateté. Vivant dans une société ancrée dans un temps présent et non plus dans une durée, faut-il pour autant affirmer que l'image échoue dans la *transmission* ? Notons à cet effet, que Dominique Baqué soulignait au sujet de l'artiste Bournigault que : « ... l'institution a cautionné en un élan unanime qui laisse perplexe la double croyance en un art immédiat, spontané, sans histoire, et en une réception elle aussi immédiate, empathique et purement émotionnelle par le regardeur. <sup>44</sup>»

---

<sup>43</sup> Régis Debray, *Transmettre*, op. cit., p. 19.

<sup>44</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.47.

Et toujours selon l'auteure, seul le documentaire serait capable de reconstruire la parole comme témoignage transmissible. Cependant, tout en insistant sur l'apport que constitue la parole dans le documentaire, des oeuvres photographiques proclamant un silence idéal peuvent également conduire le spectateur vers des « instants de vérité » ou la *transmission* même comme le souligne l'auteure :

Comment dire le social, comment témoigner du politique et comment faire oeuvre aussi, sans jamais recourir ni à l'« image-choc » barthésienne, ni à un photojournalisme obsolète, ni, enfin, à l'ignominie, visuelle et éthique, de la photographie humanitaire ? Photographiant architectures défuntes, lieux à l'abandon, hôpitaux, prisons et chambres précaires, c'est la question à laquelle, obstinément, ne cesse de se confronter Jacqueline Salmon<sup>45</sup>.

Ainsi, comme nous avons pu l'étudier auparavant, tout en se référant au photojournalisme et au documentaire afin d'ancrer de nouveau l'évènement dans un temps présent, les artistes israéliens construisent puis proposent des images polysémiques qui offrent des espaces silencieux tels que le désert de Judée avec *Being There*, 2001 (voir annexe B) de Ori Gersht ou les ruines d'anciens abris militaires, *Necropolis*, 1996-2000 (voir annexe B) de Roi Kuper et Gilad Ophir.

De plus, à l'opposé de l'image médiatique qui tend à la schématisation - ce qui engendre à cet effet des occultations, retournements ou oublis - ces artistes ont choisi de travailler sur de longues périodes. Pour exemple, la photographie *The flood*, 2003 (voir annexe B), de Barry Frydlender est composée de plus de 400 images. Cette image a nécessité plusieurs mois pour les prises de vues et pour assembler les photographies. Ces dernières sont construites à partir d'une multitude de photographies qui sont ensuite retravaillées par ordinateur. Barry Frydlender part de photographies prises dans un temps court, qu'il va

---

<sup>45</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p. 187.

ensuite rassembler numériquement afin de présenter *l'illusion* d'une image. La présence répétée de certains personnages ou de certaines parties de scène suggère l'écoulement du temps. Barry Frydlender introduit patience et modestie dans ses photographies. On peut apparenter son travail à un acte archéologique du Territoire – géographique, politique, biblique, etc. - du Temps – présent et passé - et de l'Espace – ici et là bas -. Barry Frydlender nous offre des espaces ouverts à la décortication, analyse, réflexion de l'image, puis nous donne ainsi accès « ...aux *singularités* du temps et, donc, à son essentielle *multiplicité*.<sup>46</sup>» Barry Frydlender se réapproprie, comme tant d'autres artistes israéliens, des stratégies esthétiques contemporaines et occidentales – par la référence journalistique ou historique - mais offre également des images polysémiques s'ouvrant sur des espaces silencieux propres à l'histoire du peuple juif. Pour exemple, les multiples épaisseurs de sens des images photographiques de Adi Nes ou de Barry Frydlender témoignent de toute la complexité de la société israélienne et de l'israélien même en mettant en scène – le *moi*, l'*autre* et l'*étranger* – et ceci à fin de répondre à la question suivante : Qui est donc cet Israélien ? À ce propos Robert Graham souligne :

[...] l'immédiateté dissout la distance spatiale et la durée temporelle dans l'ici et le maintenant. Le maintenant est une condition de l'amnésie : non réfléchi, insouciant du passé et indifférent quant à l'avenir. L'ici est une proximité qui se fonde sur le corps, une intimité qui se limite au champ de l'odorat. Les images d'immédiateté sont rapprochées et fugaces ; elles se construisent et se consomment en toute hâte ; ce sont de gros plans fugitifs. Les variations de vitesse et de distance expriment différents modes d'expérimentations et de connaissances.<sup>47</sup>

Tous les artistes israéliens présentés travaillent sur une période étendue dans le temps afin de construire une image photographique qui convoque des espaces évènementielles atypiques - esthétiques et métaphoriques - que nous présenterons dans la prochaine partie. En tant que spectateur nous évoluons dans un espace qui flotte entre l'ici, le maintenant et l'ailleurs, entre un mythe de

<sup>46</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 152.

<sup>47</sup> Robert Graham, *Maintenant. Images du Temps Présent*, (sous la direction de Vincent Lavoie), *op. cit.*, p. 244.



plus de 2000 ans et l'actualité quotidienne. Ces artistes transvasent le passé dans l'avenir, la mémoire dans le présent - ce qui est la question même de la transmission - afin d'échapper à ce temps présent exhibé et étiré par les médias.

La question de la *transmission* soulevée par Dominique Baqué, ne se réduit pas à l'élaboration et réception de l'image, mais également à une question éthique. À cet égard, comme nous avons pu le souligner dans le premier chapitre, la démarche de Dominique Baqué est plus radical que celle de Susan Sontag dans l'ouvrage *Devant la douleur des autres* puisqu'elle invite les photographes à occulter une certaine réalité – le mal radical – pour des raisons éthiques, afin d'éviter que le spectateur puisse éprouver un quelconque plaisir face aux atrocités. Ainsi, l'artiste conscient de la familiarité du spectateur avec l'horreur, essaye de trouver d'autres marges, d'autres alternatives afin de représenter l'évènement. À ce sujet Dominique Baqué précise que :

C'est qu'en effet le témoignage visuel, surtout lorsque ce témoignage porte sur les figures du « mal radical », ne peut manquer de croiser la question éthique du voyeurisme : c'est-à-dire ce moment, dangereux autant que difficile à cerner, où le regard porté sur l'Autre cesse d'être empathique pour devenir complaisant, si ce n'est jouissif.<sup>48</sup>

Le spectateur pourrait certes se sentir désorienté face à la non-représentation de l'image brute de la guerre. À ce sujet nous pouvons nous questionner sur l'intention du spectateur, ne cherche-t-il pas avant tout à *frémir* ? Vivre une sorte de *catharsis* ? car soulignons qu'« il y a la satisfaction d'être capable de supporter l'image sans frémir. Il y a le plaisir de frémir.<sup>49</sup> » Cependant ces artistes israéliens se détournent de tout voyeurisme en offrant des espaces silencieux. Selon toujours Susan Sontag : « Certes, un paysage urbain n'est pas fait de chair. Pourtant, les immeubles tronqués sont presque aussi éloquents que les corps dans la rue...<sup>50</sup> ». À cet égard, les abris de la série

<sup>48</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p. 194.

<sup>49</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 49.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 16.

*Necropolis* 1996-2000 (voir annexe B) de Roi Kuper et Gilad Ophir périssent tels des cadavres humains, rejetés par la mémoire commune. Tels ces abris, le corps meurtri des hommes disparaît dans le marasme télévisuel, perdu entre un *Sitcom* et une publicité télévisuelle. La série *Necropolis* 1996-2000 présente certes des images dites documentaires cependant ce sont également des images artistiques dont la culture contemporaine retient essentiellement la démarche de son auteur et les dimensions esthétiques. Contrairement aux images médiatiques, elles ne dépendent pas des médias de communication. L'artiste israélien laisse l'image *choc*, l'image *brute* aux médias afin de se concentrer sur les marges oubliées de l'évènement, les ruines des camps militaires dans ce cas-ci. Ces ruines symbolisent l'effritement de l'entreprise sioniste et de l'armée israélienne, Tsahal. Elles questionnent avant tout la légitimité du peuple juif à s'être installé sur cette terre arabe.

La question éthique de l'image nous amène à nous questionner sur les photographies particulièrement « léchées » d'Adi Nes. En analysant les différentes photographies de la série *Soldiers* 1994-2000, il serait également intéressant de s'interroger sur un probable art de l'*entertainment* qui fut également soulevé par Dominique Baqué à propos de certains artistes occidentaux :

Dans le contexte contemporain d'une dérégulation du politique, la plupart des artistes – et notamment ceux de la jeune génération – ont fait le choix d'un repli fortement dépolitisé ; d'un art de l'*entertainment* qui n'est sans doute qu'une façon de se situer à côté, en deçà du politique ; ou encore de procédures mimétiques du capitalisme avancé, oscillant sans cesse, on l'a vu, entre collusion et résistance.<sup>51</sup>

L'artiste israélien Adi Nes, est présenté sur la scène artistique occidentale comme un artiste revendiquant une identité gay tout en s'insérant dans un contexte historique propre à l'État d'Israël, entre autres à travers l'armée israélienne. Ces photographies couleur de la série *Soldiers* 1994-2000 présentent

---

<sup>51</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.99.

des espaces scénographiés avec minutie. En tant que spectateur, nous sommes face à de beaux corps, à de belles photographies, face à un spectacle<sup>52</sup> ! La guerre, ou plutôt sa matérialité, c'est-à-dire les combats, les victimes et les ruines, est absente. Ces hommes costumés en habit de guerre semblent étonnamment heureux et détendus. La guerre ne semble guère être plus qu'une fiction, on la maquille avec *Untitled, 1995* (voir annexe B) et elle devient un terrain ludique pour les soldats de Tsahal, avec *Untitled* (voir annexe B). La douleur « visible » émanant des tensions quotidiennes en Israël est inexistante. On baigne dans la multiplication du faux. Nulle trace de sang. La guerre est propre, liftée. Aucune souffrance, aucune victime. Par l'utilisation de la couleur, nous pouvions nous attendre à voir des images « choquantes », une garantie supplémentaire de vraisemblance. Au contraire, ces scènes sont fictives. À cet sujet, Dominique Baqué souligne : « L'art du spectacle serait ainsi ce mixte instable volatil, fort difficile à arraisonner, qui en appelle tout autant à des festivités jubilatoires qu'à des stratégies critiques de dénonciation de la société du spectacle.<sup>53</sup> »

En effet, le spectateur peut face à ces corps sexués, fantasmer, occultant les détresses et les horreurs inhérentes au conflit israélo-palestinien ; l'émotion semble s'effacer, pour laisser place à la jouissance, face à ce spectacle ! Comme le soulignait Susan Sontag à ce sujet : « La photographie dispose du pouvoir de transformer les choses, quel que soit son sujet ; en tant qu'image, quelque chose peut être beau – ou terrifiant, ou insupportable, ou encore très supportable -, ce qu'il n'est pas dans la vie réelle. <sup>54</sup> »

À travers les photographies de Adi Nes, divers territoires se chevauchent, autant identitaires que politiques. Adi Nes comme tous les Israéliens est avant tout un homme en *devenir* dont l'histoire de son peuple ne fut qu'une suite

<sup>52</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 85.

<sup>53</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.64.

<sup>54</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 84.

d'exodes et de dominations. L'Israélien est une multitude d'autres, une multitude d'histoires.

Yehoshua Kenaz souligne à ce propos :

L'identité israélienne, pour commencer, n'est pas encore faite. Certes, elle se fait tous les jours mais c'est un processus très long et qui durera encore assez longtemps. Elle ne cesse de se former, elle ne cesse de changer, elle change tout le temps, politiquement par exemple.<sup>55</sup>

L'image occidentale se focalise avant tout sur le conflit israélo-palestinien en occultant toutes les tensions liées à une diaspora de plus de 2000 ans. En prenant soin de décortiquer chaque strate des images proposées par Adi Nes, l'artiste nous égare à travers les diverses tensions inhérentes à l'Israélien, son *moi* intime – homosexuel et juif – l'*autre* – le palestinien et l'*étranger* -. Tout en utilisant une stratégie esthétique occidentale, Adi Nes ne cherche pas à dénoncer, mais en tant que citoyen israélien, il nous présente avant tout son quotidien, c'est-à-dire celui de la communauté homosexuelle ancrée dans un quotidien de guerre.

## 2.2 Espaces esthétiques et métaphoriques

À l'aube de cette ère exaltée par l'information, les artistes israéliens choisissent de garder l'image comme représentation de la réalité tout en optant, à l'instar des artistes *engagés* occidentaux, pour des marges événementielles qui permettent de s'écarter de l'image schématisée et de la question éthique. Ils préconisent des images complexes et silencieuses qui nécessitent d'être « interrogées » et même « imaginées » comme le propose Georges Didi-Huberman. Ainsi tout en se référant à la conception du documentaire instituée par Dominique Baqué, ces artistes s'en écartent à travers des espaces

---

<sup>55</sup> Yehoshua Kenaz (sous la direction de Nadine Vasseur), *Israël autrement, Des écrivains et des artistes témoignent*, op. cit., p. 82.

esthétiques et métaphoriques qui convoquent avant tout l'imagination, propre à l'histoire du peuple Juif et de la société Israélienne.

### 2.2.1 L'espace esthétique contre effervescence médiatique

Les artistes israéliens Adi Nes, Barry Frydlender, Michal Rovner et Uri Tzaig évoquent à travers un espace élaboré la complexité de la société israélienne dans son quotidien. Que ce soit à travers la série *Soldiers* 1994-2000 d'Adi Nes composée d'images d'hommes costumés en habit de guerre exhibant un corps aux mensurations idéalisées ou l'oeuvre vidéographique *Coexistence 2*, 2000 (voir annexe B) de Michal Rovner mettant en scène des masses corporelles flottantes à travers un espace vernaculaire géographique propre à celui d'Israël avec le désert, et les promenades photographiques de Barry Frydlender minutieusement retravaillées, ces artistes israéliens contemporains nous offrent avant tout un espace non saturé de signe, un espace ouvert à la pensée. Ces artistes sont plongés littéralement dans l'évènement au quotidien, dans la réalité et chaque geste ou parole devient un acte politique. Ils sont également inhibés par un flot continu d'informations – visuelles, sonores et écrites – composées d'images *clichées* présentant les tensions inhérentes à l'État d'Israël et qui sont diffusées régulièrement en Occident par les médias de masse. Face à cette image de la télévision pure, instantanée et inutile, les artistes de mon corpus choisissent la marge esthétique afin de décortiquer toute la complexité de la société israélienne – autant identitaire, culturelle que politique-.

À force de consommer quotidiennement une accumulation de douleur rendue facilement accessible, le spectateur reste inerte face au médium télévisuel. Aucun espace n'est offert au spectateur afin de lui permettre de *voir* et *comprendre* ces images, afin de mieux *imaginer* ces détresses. Il est « kidnappé » et « bombardé » d'images en continu, il est dépouillé de toute faculté de pensée ; c'est un échec de communication, l'échec du médium télévisuel. Il semblerait que seuls les espaces esthétiques permettraient

potentiellement cette rencontre. Ainsi, si l'envie guide le spectateur vers diverses expositions artistiques, ce dernier pourra déambuler, se promener à travers différentes salles afin de contempler les oeuvres. Marcher pour mieux « voir » et « penser ». Le corps est en mouvement, nos sens en « éveil ». Face à l'image, ce nomade occasionnel va tenter de se réapproprier l'image afin de la *travailler*, de *l'imaginer*.

Car comme le souligne très justement Didi-Huberman :

Une image sans imagination, c'est tout simplement une image sur laquelle on ne s'est pas donné le temps de travailler. Car l'imagination est travail, ce temps de travail des images sans cesse agissant les unes sur les autres par collisions ou par fusions, par ruptures ou par métaphores ... Tout cela agissant sur notre propre activité de savoir et de pensée.<sup>56</sup>

Ainsi en offrant une image non *brute* de la réalité mais une image minutieusement scénographiée et travaillée, Michal Rovner, Barry Frydlender et Adi Nes offrent un espace infini à la discussion. Pour exemple, Barry Frydlender conscient de la charge politico-historique de la moindre image en provenant d'Israël, évite toute mise en scène, préférant rester dans la nuance, même lorsqu'il s'agit d'un attentat suicide ou d'une manifestation pour la paix. Barry Frydlender nous offre une autre façon d'aborder la réalité. Par la superposition de plusieurs espaces, il suggère la possibilité de briser le temps, de rendre flous les contours qui ne peuvent être répétés, créant le récit en brouillant le signe. Le spectateur se retrouve face au *tout*. Face à ces séries photographiques le spectateur peut *travailler* l'image afin de mieux *voir*, *comprendre*, *imaginer* ces scènes de vie, qui feront peut-être resurgir, avec plus de violence, les images de lambeaux de chair, les pleurs de mères, les cadavres de bus, l'humiliation quotidienne des Palestiniens aux frontières. À ce sujet, ces images mentales nous renvoient entre autres à l'ouvrage *Israël autrement, Des écrivains et des artistes témoignent* de Nadine Vasseur :

---

<sup>56</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 149.

Ce jour-là, tandis que nous parlions, un enfant jouait sur le rebord en pierre de la terrasse et David Grossman, tout en me répondant, ne quittait pas l'enfant des yeux un seul instant. Soudain il me dit : "Tu vois, l'identité israélienne, c'est aussi ça, c'est tout un café qui, sans même sans rendre compte, surveille cet enfant pour qu'il ne tombe pas." Cette phrase me fit sourire, je me retournai, et constatai qu'en effet tous les clients de la terrasse, tout en continuant à parler et à boire, avaient un oeil sur l'enfant, prêts à parer au danger. Et cette scène fit ressurgir en moi, avec plus de violence encore, le souvenir de l'attentat.<sup>57</sup>

*Travailler l'image afin de voir également l'inacceptable.* Les séries photographiques de Ori Gersht questionnent cette construction de l'histoire et de l'identité israélienne. D'une part, à travers un espace originel - celui du désert glacial - cet espace métaphorique du néant, avec la série *White Noise* 1999 et d'autre part, un espace vernaculaire spécifique à l'histoire et la géographie même d'Israël, le désert de Judée avec la série *Being There* 2001 (voir annexe B). Tel un nomade, il cherche les traces de cet « espace entre », les témoins de cette histoire construite. Ces photographies questionnent ce passage entre l'extermination du peuple juif pendant la seconde guerre mondiale avec la série *White Noise* 1999, cet évènement sans trace car :

[...] on peut aussi décider de faire comme si l'évènement n'avait pas eu lieu. C'est bien ce que visait l'entreprise nazie. Anéantir non seulement la population juive d'Europe, mais aussi les traces du crime et celles du passage sur des terres des communautés juives, en détruisant leurs villages, leurs synagogues, leurs cimetières, en abolissant jusqu'au nom de ceux qui allaient directement aux chambres à gaz en arrivant à Auschwitz ou Treblinka et qui ne furent même pas enregistrés, répertoriés. Un évènement sans trace.<sup>58</sup>

et cet espace désertique de Judée, avec la série *Being There* (2001), cet espace qui questionne les revendications mythiques.

### 2.2.2 Silences métaphoriques : un espace ouvert à la pensée

<sup>57</sup> Nadine Vasseur, *Israël autrement, Des écrivains et des artistes témoignent*, op. cit., p 20.

<sup>58</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 82.



Dans une culture saturée par les médias de masse, certains artistes israéliens dont Ori Gersht tentent - en adoptant une stratégie du retrait, de l'invisibilité et du silence - de produire des « effets politiques » à travers un espace métaphorique qui convoque avant tout l'imagination.

Se retirer du monde du spectacle et de la marchandise pour tenter de recouvrer une authenticité perdue. Se mettre à l'écoute de son moi pour se refonder, renaître à soi.<sup>59</sup>

La série *White Noise* 1999 (voir annexe B), d'Ori Gersht nous promène sur un espace désertique d'une blancheur presque virginale entre Auschwitz et Belzec. Cet espace emblématique témoigne de l'un des plus grands crimes perpétré au sein même du sol occidental, avec l'extermination presque quasi industrielle de 7 millions de juifs, et ne laissent pourtant derrière lui que d'infimes traces. Contrairement à l'hypermédiatisation qui flirte avec frénésie avec l'hypermédiatisme, nous nous retrouvons face à un espace ouvert et silencieux et qui fait écho aux écrits de Dominique Baqué : « Ne montrer que le lieu, dans son ingratitude et sa précarité, est une façon d'en appeler, non point à la pitié, dont on sait combien elle peut être veule, narcissique autant qu'inefficace, mais à la pensée.<sup>60</sup> » Ainsi à travers des espaces métaphoriques, chaque infime détail tel - un arbre ou des sols brûlés - sont nécessaire afin de *travailler* l'image et *d'imaginer*. Dès lors le spectateur n'est plus soumis à un flot incessant d'images violentes, il se retrouve enfin seul dans un espace silencieux ouvert au travail d'interprétation. Car l'image photographique demande à être « interrogée » et même « imaginée » comme le propose Georges Didi-Huberman :

L'image est faite de *tout* : façon de dire sa nature d'amalgame, d'impureté, de choses visibles mêlées à des choses confuses, de choses leurrantes mêlées à des choses révélatrice, de formes visuelles mêlées à de la pensée en acte. Elle n'est donc *ni tout* (comme le craint secrètement Wajcman), *ni rien* (comme il l'affirme péremptoirement). Si l'image était « toute », il faudrait dire, sans doute, qu'il n'y a pas d'images de la Shoah. Mais c'est précisément parce que l'image n'est pas toute qu'il demeure

<sup>59</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.39

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 188



légitime de constater ceci : il y a des images de la Shoah, qui si elles ne disent pas tout – et encore moins « le tout » - de la Shoah, sont toutefois dignes d'être regardées et interrogées comme faits caractéristiques et comme témoignages à part entière de cette tragique histoire.<sup>61</sup>

En quittant cet espace d'une blancheur virginale, Ori Gersht nous conduit ensuite dans le désert de Judée avec la série *Being There* 2001 qui ramènent quant à elles le peuple israélien vers une réalité géographique ; les Israéliens habitent au Moyen-Orient, donnée que jusqu'à présent ils n'ont jamais réellement intériorisée. Dans la diversité des paysages où nous guide Ori Gersht, le visiteur reconnaîtra, inscrits dans la terre, les différents visages qu'emprunte dans cet Orient pour nous si proche, ou que nous pensons si proche à travers l'image médiatique, la seule utopie réalisée du XXe siècle, ce retour 2000 ans plus tard des Hébreux sur une terre ancienne. Le désert de Judée était à l'ère biblique un lieu de refuge et de méditation. Terre desséchée, le désert de Judée a été inhabité au cours de l'Histoire. En conséquence, ce fut le lieu idéal pour les personnes cherchant un refuge loin de leurs ennemis ou une retraite loin du monde. Ainsi, à travers un espace ouvert et silencieux, Ori Gersht questionne entre autres la validité du sentiment mythique et des revendications historiques. Ces oeuvres sont polysémiques, elles nécessitent comme nous avons pu le constater auparavant d'être « interrogées » et même « imaginées » selon Georges Didi-Huberman. Contrairement à l'image médiatique qui tend à schématiser, ces espaces silencieux sont ouverts et la compréhension de l'oeuvre passera par le cognitif, l'imaginaire et l'émotif du spectateur. Pour exemple, l'espace désertique *White Noise*, 1999 (voir annexe B) de Ori Gersht peut tout simplement rester un espace du néant ou, dépendant du travail consacré par le spectateur, cette oeuvre polysémique peut se métamorphoser en ruines architecturales, physiques ou bien encore mentales.

L'image de l'Israélien construite et diffusée à travers les sociétés occidentales se limite essentiellement à la question du conflit israélo-palestiniens. Les médias internationaux transmettent de façon incessante les images d'adolescents armés de pierres puis abattus par l'armée, exposant Israël tel un

---

<sup>61</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 85.

occupant impitoyable. À l'opposé de ce discours occidental exalté par l'hyperréalité, il étonnant de voir à quel point les oeuvres israéliennes présentées ici peuvent être a-politiques, comme a pu le mentionner auparavant le critique d'art Aïm Deuelle Lusky à l'occasion de la saison culturelle israélienne, *Israël au miroir des artistes*. Ces oeuvres silencieuses s'éloignent du mouvant avant-gardiste des générations précédentes et des grandes utopies historiques. Face à une hypermédiation de l'image d'Israël diffusée à travers les sociétés occidentales, l'artiste peut difficilement produire une image *brute* du réel qui pourrait se mesurer à ce flot d'images continues du conflit israélo-palestinien. En quittant l'image *brute* du réel et tout en offrant des images métaphoriques, l'artiste israélien s'écarte également de la question éthique du voyeurisme soulevée par Dominique Baqué :

C'est qu'en effet le témoignage visuel surtout lorsque ce témoignage porte sur les figures du "mal radical", ne peut manquer de croiser la question éthique du voyeurisme : c'est-à-dire ce moment, dangereux autant que difficile à cerner, où le regard porté sur l'Autre cesse d'être empathique pour devenir complaisant, si ce n'est jouissif.<sup>62</sup>

Tel l'artiste occidental *engagé*, l'artiste israélien appréhende le monde dans une marge proche. Les artistes désormais travaillent avec le monde tel qu'il lui est donné, à défaut de le changer, à travers des marges métaphoriques singulières à Israël que nous développerons dans le prochain chapitre. Les artistes israéliens sont à la recherche, entre autres, de cette identité simplifiée par les médias de masse et construite par l'entreprise sioniste car :

[...] ce qui légitime la revendication de ce retour, c'est l'implantation antique, immémoriale, qu'elle soit pensée en termes laïques ou religieux. Les historiens, ici comme ailleurs, inventèrent littéralement une nation d'avant le nationalisme. Ils établirent, ce qui était essentiel, un lien de continuité temporel entre les anciens Hébreux et les nouveaux immigrants, malgré l'interruption de plusieurs siècles. Il fallait que les juifs de la période contemporaine fussent les successeurs des juifs de la période antique. Il s'agissait d'un lien renoué entre l'Antiquité et le

---

<sup>62</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.194.

présent. Il fallait retrouver la fierté ancestrale, l'identité et la langue hébraïque, puiser ses héros dans la période du second Temple où les guerres de libération contre l'occupant romain montraient l'exemple.<sup>63</sup>

Que ce soit à travers un espace virginal avec Ori Gersht, un champ de ruines avec Gilad Ophir et Roi Kuper ou bien encore de longues promenades panoramiques avec Barry Frydlender, l'image *réelle* et *brute* de la guerre est inexistante. En occultant l'image de guerre, ces lambeaux de vérité, l'artiste israélien nous éloigne-t-il pour autant de *la, les* réalités ? Comme le souligne Pascal Beausse : « L'enjeu consiste [...] à produire une autre actualité, avec des images différentes de celles des professionnels, qui sont, elles, calibrées selon un ensemble d'impératifs éditoriaux.<sup>64</sup> » Ainsi à travers les marges de l'évènement et un espace métaphorique caractérisé par une plénitude visuelle, ces artistes israéliens nous offrent des espaces métaphoriques et esthétiques ouverts aux mots et aux sentiments. Un espace où penser afin de contrer, comme le souligne John Taylor, la « lassitude compassionnelle<sup>65</sup> »

### 2.3 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons examiné les marges empruntées par les artistes engagés israéliens afin de pallier aux nombreux déficits de représentation hypermédiatique. À l'instar des artistes photographes ou vidéographes occidentaux, les artistes israéliens s'écartent de l'image brute, brève et immédiate du réel, et empruntent des espaces esthétiques et métaphoriques qui s'ouvrent au temps. L'évènement tout comme sa réception se consomme dans l'immédiateté ; les artistes israéliens quant à eux offrent au spectateur des oeuvres polysémiques qui nécessitent d'être « travaillées » et « imaginées ».

<sup>63</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 147.

<sup>64</sup> Pascal Beausse, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, op. cit., p. 66.

<sup>65</sup> John Taylor, *Maintenant. Images du Temps Présent*, op. cit., p. 226.

Ces espaces silencieux offrent des images complexes qui nécessitent d'être étudiées, pour ensuite se prolonger dans le spatial et le temporel. Elles se détournent de la fugacité d'un temps présent exhibé par les médias, pour mieux se doter de matière et de volume. Ces espaces esthétiques et métaphoriques deviennent des espaces ouverts à la pensée, à la réflexion et au savoir. Dans ce sens, ces oeuvres s'éloignent de la thèse de Dominique Baqué qui insiste sur l'apport que constitue « la parole » dans le documentaire. En effet, l'auteure met l'accent sur la parole comme témoignage *transmissible* et qui libère ainsi des ambivalences de l'image. Les thèses de l'historienne de la photographie Dominique Baqué sont étonnamment moraliste et surpasse par leur excès l'ouvrage *Devant la douleur des autres* de Susan Sontag. Cependant à la suite de notre recherche, nous pouvons affirmer que c'est par le « travail » et « l'imagination » qu'une image peut activer la pensée, la connaissance, la transmission ... voire le politique. En effet, ces images métaphoriques doivent être travailler selon les thèses de Didi-Huberman qui affirme dès le début de son ouvrage *Images malgré tout* : « Pour savoir il faut s'imaginer ». L'histoire peut et doit bénéficier de ces images comme opérateurs de mémoire ce qui permet dans ce cas précis de mieux cerner les spécificités propres de la société israélienne.

## CHAPITRE III

### OEUVRES POLYSÉMIQUES QUI CONVOQUENT L'IMAGINATION

Dans le chapitre précédent, nous avons étudié les différentes stratégies esthétiques déployées par les artistes israéliens afin de pallier aux déficits de la représentation de la réalité. Ces stratégies adoptées se réfèrent au photojournalisme et au documentaire puis à un espace esthétique et métaphorique propre à l'histoire de la société israélienne. Dans le présent chapitre, nous analyserons les oeuvres israéliennes autour de trois espaces métaphoriques - le désert, la ruine et la frontière - afin de questionner les thèmes du *soi*, de *l'autre* et de *l'étranger*. Des textes de sources variées - tant littéraires, historiques que théoriques - nous guideront dans notre étude afin de cibler toute la complexité de ces oeuvres.

Un premier sous-chapitre sera consacré au désert, lieu originel où le temps et l'espace deviennent des notions marginales. C'est un espace avant tout phénoménologique où l'être est projeté dans l'immensité désertique. Loin d'une société étourdie par un flux d'informations, le spectateur déstabilisé se retrouve face à un espace ouvert et épuré de tout signe. Le spectateur pourra emprunter la figure biblique du nomade ou de l'errant afin de questionner l'espace biblique, historique et politique.

Un second sous-chapitre, consacré à la ruine, examinera les architectures défuntes et les lieux à l'abandon qui demeurent une présence menaçante. À travers ces ruines, différents espaces se chevauchent, se croisent, s'affrontent autant bibliques que politiques.

Finalement, le troisième sous-chapitre sera consacré à un thème central en Israël : la frontière. Cependant, nous considérerons autant la frontière territoriale, mentale que temporelle.

### 3.1 L'espace désertique

En choisissant l'espace désertique, les artistes israéliens cherchent avant tout un espace originel et exempt de tout signe afin de questionner l'individu et sa relation à l'autre. À travers les oeuvres de Michal Rovner, *Coexistence 2*, 2000 (voir annexe B), Uri Tzaig, *Forest – Postcard Rack*, 1995 (voir annexe B), puis Ori Gersht, *White Noise*, 1999 (voir annexe B) et *Being There*, 2001 (voir annexe B), nous traverserons un espace intimement lié à Israël, celui du désert historique et biblique afin de questionner l'Israélien. Qui est-il ? Que fait-il sur cette terre ?

#### 3.1.1 Expérience physique et sensorielle

L'espace désertique procure une expérience physique, sensorielle ou bien encore mentale, particulièrement singulière. Face à ce vide, exempt de tout signe et situé hors écoumène, l'être humain dont le corps et les sens peuvent être autant interpellés par un soleil acharné que par un sol brûlant ou un vent fouettant, est conduit à s'interroger autant sur sa propre existence que de la place de l'homme dans le monde. Face à ces espaces ouverts, nos sens, comme le soulignait Rachel Bouvet à ce sujet, semblent être ébranlés :

Fascination de l'oeil, ébranlement des sens, l'environnement désertique surprend, à première vue, et dépasse toutes les attentes. Impossible de trouver dans ces étendues quelque chose de familier, de se raccrocher à un paysage connu, même si les médias en ont vulgarisé les images.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Rachel Bouvet, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, p.16.



Avec son installation vidéo, *Coexistence 2*, 2000 (voir annexe B), l'artiste Michal Rovner offre sa propre expérience du désert qui se retrouve à différentes strates de l'image ; autant à travers l'espace désertique qu'au niveau de la pellicule même qui semble être brûlée par des éléments physiques dont le soleil, le vent et le sable. Les personnages qu'elle met en scène ne semblent appartenir à notre monde, ceux-ci ne sont que de la matière, des fantômes, des traces d'humains, des vestiges de personnage ayant perdu toute attache avec le monde réel.

Le temps de ces personnages n'est donc pas le nôtre puisque leur déambulation s'inscrit dans une sorte d'entre deux, entre présence et absence, dans une espèce d'éternité qui nous dépasse. Ces masses ne sont que des signes abstraits qui peuvent nous confronter autant à la nature, qu'aux conflits armés, qu'à l'individu même. Nos repères et codes visuels sont ébranlés et cet espace, ces masses sont insaisissables. Où sommes-nous ? Que voyons nous ? Cette oeuvre efface tout repère précis, toute référence à l'actualité. Dans cet ère de l'hypermédiatisation, où tout semble répertorié, Michal Rovner, quant à elle va évincer tous les détails. Damien Sausset souligne à cet égard : « Chez Michal Rovner, l'art n'est pas au service d'un discours. Dans ses photographies et ses vidéos, pas la moindre narration, ni même la volonté de dénoncer.<sup>67</sup> », et ceci afin d'aller à l'essence des choses, vers une image universelle.

Selon l'auteure Régine Robin :

Le projet sioniste voulait fonder une société homogène, soudée, et lui donner un idéal qui la ressource aux valeurs des « anciens Hébreux », par la langue, l'imaginaire biblique, les nouvelles valeurs de force et de courage. Les juifs du monde entier allaient s'y retrouver et le creuset de la société israélienne les transformerait.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Damien Sausset, « Michal Rovner, chorégraphe des ombres », *Connaissance des arts*, n°613, p. 49.

<sup>68</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 6.

L'artiste Michal Rovner, quant à elle, s'éloigne de l'idéologie sioniste qui souhaitait donc fonder une société uniforme à partir d'une diaspora hétéroclite et tente de questionner avant tout l'individu et sa relation à l'autre. Car contrairement à l'idéologie sioniste, la société israélienne est avant tout une société divisée. Israël est plural, il est ainsi composé de différents groupes profondément divisés et ceci au sein même de la communauté juive qui est constituée autant de juifs séfarades (juifs des pays méditerranéens), que de juifs ashkénazes (juifs originaires d'Europe centrale, orientale ou septentrionale), juifs laïques et religieux et de Falachas (juifs éthiopiens d'Addis Abeba). Jusqu'à la création de l'État d'Israël, les immigrants venaient principalement d'Europe centrale et d'Europe de l'Est. Ces juifs ashkénazes, fuyant les pogroms et l'antisémitisme, puis l'Allemagne nazie, se considèrent comme les bâtisseurs d'Israël. Ils accueillirent avec réticence, sinon avec hostilité, les juifs séfarades originaires des pays méditerranéens. Ces derniers immigrèrent en plus grand nombre après la création d'Israël et jusqu'à la guerre des *Six jours*, à la suite des indépendances en Afrique du Nord (surtout le Maroc et la Tunisie), et alors que les pays arabes étaient en guerre avec l'État hébreu. En Israël, ashkénazes et séfarades disposent de leur propre organisation religieuse avec leurs propres rabbins. Cette division ethnique et religieuse est encore plus prononcée entre les communautés juives et arabes catholiques ou musulmanes dont les contacts sont extrêmement limités, tout particulièrement dans les territoires occupés « où la compartimentation ethnique est totale.<sup>69</sup> »

En choisissant l'espace désertique, Michal Rovner choisit un espace originel, dépourvu de trace et de signe mais qui renvoie cependant à une donnée géographique, le Moyen-Orient. Ces traces d'hommes vivent et se rencontrent sur une même frontière, un même territoire modelé par un vent violent, une chaleur accablante et un sable brûlant ; c'est une terre arabe « ... une donnée que, jusqu'à présent, nous n'avons jamais réellement intériorisée.<sup>70</sup> » Le projet

<sup>69</sup> Alain Dieckhoff, *Les espaces d'Israël : essai sur la stratégie territoriale israélienne*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1989, p. 190.

<sup>70</sup> David Grossman, (sous la direction de Nadine Vasseur), *Israël autrement, des écrivains et artistes témoignent*, op. cit., p. 75.



sioniste incluait, entre autres, des usages colonialistes tout en se dissociant, s'excluant de la population autochtone. En Palestine, l'opposition au projet sioniste s'est manifestée avant même la guerre. Dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, les achats de terres à des propriétaires absentéistes, qui vivaient à Beyrouth ou à Constantinople, suscitent des résistances car ils sont perçus rapidement comme des tentatives de dépossession.

Nous avons l'habitude de croire [...], hors d'Israël, que la terre d'Israël est aujourd'hui presque entièrement désertique, aride et inculte, et que quiconque veut y acheter des terres peut le faire sans entrave. Mais la vérité est tout autre. Dans tout le pays, il est dur de trouver des champs cultivables qui ne soient pas cultivés [...]. Nous avons l'habitude de croire, hors d'Israël, que les arabes sont tous des sauvages du désert, un peuple qui ressemble aux ânes, qu'il ne voient ni ne comprennent ce qui se fait autour d'eux. Mais c'est là une grande erreur. L'Arabe, comme tous les fils de Sem, a une intelligence aiguë et rusée [...]. S'il advient un jour que la vie de notre peuple [les Juifs] dans le pays d'Israël se développe au point de repousser, ne fût-ce qu'un tout petit peu le peuple du pays, ce dernier n'abandonnera pas sa place facilement.<sup>71</sup>

À cet égard avec *Forest – Postcard Rack*, 1995 (voir annexe B) Uri Tzaig questionne et déconstruit ce mythe sioniste qui s'est ainsi construit autour de la récupération de la terre, cette terre qui devait être vierge de toute vie. Par l'utilisation de l'ordinateur, il numérise une partie de l'image qui provoque un sentiment d'insécurité et de nervosité, que se cache-t-il derrière l'image ? Différentes dichotomies, fiction et réalité, mensonge et vérité, se confrontent.

La stratégie territoriale a toujours accompagné le peuple juif, que ce soit dans les pays de la dispersion ou sur la terre d'Israël. L'achat de terres, financé par le Fonds national juif, est l'un des objectifs fondamentaux du mouvement sioniste. La première méthode d'occupation de la Palestine fut l'établissement rapide et rapproché d'implantations dans un espace non habité. Ainsi des colonies agricoles se créent et des Kibboutz se mettent en place dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans un premier temps, Israël a pratiqué une stratégie de

---

<sup>71</sup> Alain Gresh, *Israël, Palestine, Vérités sur un conflit*, Paris, Fayard, 2002, p. 50.

l'évitement. Puis elle tentera, entre autres, de canaliser l'expansion de la population arabe en contractant son espace disponible, ainsi « Le but recherché est de séparer les points de peuplement arabe par des zones juives qui seront autant de butoirs auxquels se heurtera la croissance territoriale des Palestiniens.<sup>72</sup> »

La méconnaissance de l'*Autre* – le soi, le frère, l'étranger et tout particulièrement le Palestinien – a suivi toute l'histoire de la création d'Israël. Dans les territoires occupés, la vie sociale des deux groupes est cloisonnée. Ainsi le groupe juif bénéficie des avantages et des bienfaits de la société démocratique israélienne alors que les arabes sont placés sous le régime de contrôle et de contrainte propre à toute administration militaire. Israël, gouvernement comme opinion publique, a refusé de reconnaître l'*Autre*, le Palestinien, comme un égal, comme un être humain jouissant des mêmes avantages que tout autre être humain et de nombreux israéliens souhaitent dans ce sens le départ des Palestiniens vers les pays arabes. Aucun compromis n'est possible, Ben Gourion en a bien conscience :

Tout le monde considère les relations entre Juifs et Arabes comme problématiques. Mais ils ne voient pas tous que cette question est insoluble. Il n'y a pas de solution ! Un gouffre sépare les deux communautés. [...] <sup>73</sup>

Le droit des Palestiniens à la liberté et à la sécurité, entre autres, a été systématiquement subordonné à celui des Israéliens ce qui a engendré selon Alain Dieckhoff :

[...] des attitudes d'opposition tranchée à tous les niveaux, social, économique et culturel, et conduit à des choix d'exclusion sur le plan politique (pour un État palestinien d'un côté – pour un État juif sur tout Eretz Israel de l'autre) et psychologique (rejet de l'*Autre* accompagné de stéréotypes négatifs). <sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Alain Dieckhoff, *Les espaces d'Israël : essai sur la stratégie territoriale israélienne*, op. cit., p. 75.

<sup>73</sup> Alain Gresh, *Israël, Palestine, Vérités sur un conflit*, op. cit., p. 91.

<sup>74</sup> Alain Dieckhoff, *Les espaces d'Israël : essai sur la stratégie territoriale israélienne*, op. cit., p. 195.

Ces artistes israéliens nous proposent des oeuvres qui accompagnent la réalité afin d'expérimenter, essayer le monde au lieu de le contrer. Par exemple, Michal Rovner en disposant ces traces d'hommes sur une frontière – espace hautement politique – questionne autant les questions territoriales propres à Israël que les relations du Juif israélien avec *l'autre* – le palestinien, l'arabe, etc . Michal Rovner ne représente guère une image « brute » du réel mais à travers un espace fictionnel nous invite à vivre toutes les secousses de son quotidien – malaise, tristesse, agressivité ... -.

### 3.1.2 Résonances Bibliques – le nomade et l'errant

À travers un espace désertique et par la référence au nomade et à l'errant, l'espace biblique trouve résonance dans certaines oeuvres d'artistes contemporains israéliens dont celles de Michal Rovner et de Ori Gersht.

Au début, il y avait un désert – « Lorsque Dieu commença la création du ciel et de la terre, la terre était déserte et vide » [...] « C'est ce privilège accordé au nomade, la jalousie qui en résulte, qui est à l'origine du premier meurtre de l'humanité. En punition de son crime, Caïn sera obligé de quitter les terres cultivées, condamné à être « errant et vagabond sur la terre. [...] »

Dans l'exode également, le désert joue un rôle capital : lorsque Moïse emmène son peuple hors d'Égypte, il lui fait traverser les déserts de Shour, de Sîn, et du Sinai. » [...] « ...les Hébreux continuent à se plaindre des conditions de vie dans le désert et expriment souvent le souhait de retourner en Égypte. » [...] « Lieu privilégié de la parole divine, le désert devient à partir de ce moment le lieu de la punition puisque les Hébreux seront condamnés à y errer pendant quarante ans. Il faudra attendre que la génération ayant connu l'Égypte meure pour que la sanction soit levée, pour que les fils d'Israël accèdent à la Terre promise, la Palestine.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Rachel Bouvet, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 121-122.

À travers la diaspora juive, plusieurs espaces se sont entremêlés, autant physique, humain, économique et qu'idéologique :

Le recentrement du judaïsme autour de la Torah et son étude dont Yohanan Ben Zakkai sera l'initiateur, permettra au peuple juif de survivre sans État : c'est la Torah qui deviendra un substitut symbolique de la Terre Promise, une sorte de territoire mobile.<sup>76</sup>

Comme nous avons pu le constater antérieurement, la stratégie territoriale a accompagné le peuple juif tout au long de son existence que ce soit sur sa terre ou dans les pays de la dispersion. D'autres refuges, tels que la formation de quartiers juifs dès le Moyen-Age, feront partie des stratégies territoriales des communautés juives. Ainsi se côtoyaient un territoire de la réalité où les juifs vivaient, et un territoire de l'imaginaire, un espace « promis » où se portent toutes les aspirations d'une nation juive. Le premier Congrès sioniste déclarait en conclusion : « Le sionisme a pour but la création d'un foyer pour le peuple juif, garanti par le Droit ». Cette conception de la nation, en harmonie avec les idées du siècle passé, était en rupture radicale par rapport au système traditionnel de référence du judaïsme dans ses modalités d'intervention politique. Pourtant, suite aux pogroms en Europe orientale et la croissance de l'antisémitisme social et politique en Europe de l'Ouest, pour le sionisme il s'agissait avant tout d'organiser le départ rapide des Juifs des pays de la diaspora afin de protéger essentiellement le judaïsme, cette religion nationale qui était parvenue à maintenir soudées les communautés juives à travers le monde, mais qui traversait actuellement une crise grave.

Ainsi le projet sioniste doit une partie importante de sa cohérence à sa référence au judaïsme et le choix de la Palestine - la patrie historique des Juifs et la terre des Patriarches - prend tout son sens que si on la rapporte à l'idée de Terre Promise. Comme le souligne Alain Dieckhoff :

---

<sup>76</sup> Alain Dieckhoff, *Les espaces d'Israël : essai sur la stratégie territoriale israélienne*, op. cit., p. 8.

On en revient à l'ambivalence Foncière du sionisme qui, tout en marquant une césure par rapport au judaïsme exilique (dans ses modalités d'intervention politique), est pénétré par cette tradition religieuse (dans sa mythologie symbolique).<sup>77</sup>

Malgré quelques hésitations initiales (en effet, certains des proches de Herzl prônaient la création d'un État pour les juifs en Ouganda ou en Argentine) le sionisme se devait de choisir la Palestine comme refuge car elle seule habitait suffisamment la conscience et l'imaginaire juif pour devenir une terre où se déplacerait la communauté persécutée et opprimée.

[...] la Palestine appartenait de tout temps et à jamais aux juifs, en vertu d'une « justice abstraite » découlant de cette Bible dont l'écriture universelle, s'il en est, provenait cependant des Hébreux et, par là, donnait à leurs descendants des droits géographiques et politiques immanents au sein des frontières sacrées indiquées par le Livre ; leurs deux millénaires d'absence ne représentait qu'un accident.<sup>78</sup>

Ainsi le retour des Juifs dans ces régions apparaît tout simplement comme un réenracinement naturel. Les sionistes établirent ou plus exactement inventèrent un lien de continuité temporel entre les anciens Hébreux et les nouveaux immigrants, malgré l'interruption de plusieurs siècles.

À travers des photographies d'une beauté naturelle, Ori Gersht explore toute la violence inhérente à l'histoire même du lieu. La série *White Noise*, 1999 (voir annexe B) a été réalisée à travers la vitre d'un train voyageant entre Auschwitz et Belzec. Ce voyage fut organisé à partir du livre de Martin Gilbert, « *The Holocaust Journey* ». Par des monochromes blancs, des silences non-descriptifs, des images de sols brûlés et couverts par une neige virginale, Ori Gersht tente de traduire, par la photographie, l'indescriptible. Cette série ainsi que celle de *Being There*, 2001 (voir annexe B) permettent de questionner autant l'histoire du Juif errant et persécuté que de l'Israélien, le sédentaire. Ces monochromes blancs de la série *White Noise*, 1999 (voir annexe B) nous

<sup>77</sup> Alain Dieckhoff, *Les espaces d'Israël : essai sur la stratégie territoriale israélienne*, op. cit., p. 147.

<sup>78</sup> Viviane Forrester, *Le crime occidental*, op. cit., p. 183.

renvoient à cet espace originel, le désert. Cette neige virginale n'a retenu aucune trace de la violence exécutée au sein même de son sol. Aucune trace de sang, aucune trace des chambres à gaz, des corps meurtris, de la Shoah. C'est un événement sans trace car comme le souligne Régine Robin :

C'est bien ce que visait l'entreprise nazie. Anéantir non seulement la population juive d'Europe, mais aussi les traces du crime et celles du passage sur terre des communautés juives, en détruisant leurs villages, leurs synagogues, leurs cimetières, en abolissant jusqu'au nom de ceux qui allaient directement aux chambres à gaz en arrivant à Auschwitz ou Treblinka et qui ne furent même pas enregistrés, répertoriés.<sup>79</sup>

Tout en nous renvoyant à un espace qui dénote une certaine beauté paisible, ces monochromes blancs et silencieux nous invitent à nous questionner autant sur cet événement sans trace visible et donc de sa représentation ou de sa non-représentation que sur cet espace emblématique, qui représente autant le lieu de la *punition* – la Shoah – qu'un espace événementiel qui a permis de justifier et anticiper la création même de l'État d'Israël. Ainsi, il s'opère un réel passage entre la série *White Noise*, 1999 et *Being There*, 2001, entre l'extermination du peuple juif et de sa renaissance, entre la figure de l'errant et du sédentaire, ainsi que du juif et de l'israélien.

Plus spécifiquement, quant à la série photographique *Being There*, 2001, cet espace désertique questionne autant le sentiment mythique que les revendications historiques. Que signifie être là, dans cet espace vide de toute trace de vie, de tout signe archéologie, de tout repère historique ? Que signifie être israélien ? Rappelons que le retour des Juifs dans ces régions apparaissait non comme une greffe artificielle mais comme un réenracinement naturel. Les sionistes tentèrent d'établir un lien de continuité temporel entre les anciens Hébreux et les nouveaux immigrants :

Les historiens, ici comme ailleurs, inventèrent littéralement une nation d'avant le nationalisme. Ils établirent, ce qui était essentiel, un lien de continuité temporel entre les anciens Hébreux et les nouveaux

---

<sup>79</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 82.

immigrants, malgré l'interruption de plusieurs siècles. Il fallait que les juifs de la période contemporaine fussent les successeurs des juifs de la période antique.<sup>80</sup>

Cependant cet espace désertique ne laisse aucune trace ou archéologie qui nous permettrait de construire ce lien de continuité temporel.

Le nomade sait où il va, il suit un tracé déjà connu. Il connaît l'environnement et y trouve des repères facilement, des signes qui lui permettent de continuer son chemin. L'errant, quant à lui, figure emblématique du Juif :

[...] soit il est en fuite, et dans ce cas le moment marquant de son parcours est le point de départ, ce lieu qui reviendra hanter la mémoire de manière lancinante, chargé des peines, des souffrances, des rancœurs liées aux motifs de la rupture ; soit, il est en quête d'autre chose, et dans ce cas il se laisse facilement distraire de la route par le paysage, par une idée, par des mots ...<sup>81</sup>

Par cet espace désertique, les artistes questionnent ce lieu originel, c'est-à-dire « ce lieu qui reviendra hanter la mémoire de manière lancinante » comme le soulignait très justement Rachel Bouvet, ce lieu de la *punition*. Ces deux figures bibliques, l'errant et le nomade ont cependant en commun la marche. Cette figure du marcheur, figure de liberté, détient un rapport solitaire à l'espace. Les masses corporelles qui prennent vie dans la vidéo *Coexistence 2*, 2000 (voir annexe B) de l'artiste Michal Rovner errent dans un espace indéterminé tout en se maintenant dans un groupe. Aucun lien de communication semble les relier. Elles sont là, flottantes, s'effleurant pour mieux ensuite se séparer. Ces masses se tiennent sur une ligne horizontale telle une frontière qui elle même se trouve dans un espace désertique situé hors écoumène. Loin d'une société informelle, ces masses errantes semblent pourtant être dans l'incapacité de communiquer. Elles nous renvoient à la division ethnique marquée entre les Israéliens et Palestiniens, dont les contacts sont extrêmement limités particulièrement dans

<sup>80</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 147.

<sup>81</sup> Rachel Bouvet, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 84-85.

les territoires occupés. Dans cette vidéo, ces errants se rencontrent à travers un espace emblématique, celui de la frontière.

À force de vivre en Israël en perpétuel danger de mort, nous finissons par regarder tous les autres comme une menace. Nous avons appris à scinder le monde entre ceux qui nous aiment et ceux qui nous haïssent, et chaque groupe considère celui d'en face presque comme un ennemi.<sup>82</sup>

### 3.2 La ruine

Dans ce second sous-chapitre, nous questionnerons ces architectures de guerre – autant archéologiques, métaphoriques que physiques – abandonnées, à travers les oeuvres photographiques de Roi Kuper et Gilad Ophir *Necropolis*, 1996-2000 (voir annexe B) et de Adi Nes avec *Soldiers* afin de saisir toute la complexité de ces guerres incessantes qui déchirent la société israélienne.

#### 3.2.1 L'archéologie

Les photographies de la série *Necropolis*, 1996-2000 (voir annexe B) de Roi Kuper et Gilad Ophir, présentent, entre autres, des abris syriens qui ont servi comme entreposage militaire et qui ont été saisis par l'armée israélienne pendant la guerre des *Six jours* en juin 1967, guerre qui fut déclenchée par Israël contre l'Égypte et la Syrie pour répondre à des concentrations de troupes à la frontière.

Comment dire le social, comment témoigner du politique et comment faire oeuvre, aussi, sans jamais recourir ni à l'« image-choc » barthésienne, ni à un photojournalisme obsolète, ni, enfin, à l'ignominie, visuelle et éthique, de la photographie humanitaire ? Photographiant architectures défuntées, lieux à l'abandon, hôpitaux, prisons et chambres précaires...<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> David Grossman (sous la direction de Nadine Vasseur), *Israël autrement, des écrivains et artistes témoignent*, op. cit., p. 73

<sup>83</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p.187.



C'est ce qu'ont tenté de faire Roi Kuper et Gilad Ophir en photographiant ces cadavres d'abris militaires, témoins des guerres successives qui ont suivi la création de l'État d'Israël. Elles demeurent désormais une présence menaçante où traditionnellement les archéologues tentent de découvrir des cultures passées afin de justifier un lien de continuité temporelle entre les anciens Hébreux et les nouveaux immigrants. Après la religion, l'armée israélienne fut jadis l'institution la plus respectée. Ces emplacements militaires, photographiés par Roi Kuper et Gilad Ophir, sont restés longtemps cachés et oubliés. Les deux artistes tentent d'échapper à un mythe romancé du territoire, celui de cette terre imaginaire et idéalisée, symbolisée par un désert pourvu de lait et de miel et de verdure abondantes, afin de questionner avec une nouvelle approche cette archéologie du désert. Roi Kuper et Gilad Ophir sont témoins, comme tant d'autres artistes israéliens, de la construction et évolution de ce jeune pays. Cette terre dépourvue de toute trace juive pendant plus de 2000 ans laisse derrière elle ses premières traces archéologiques, des abris de guerre démembrés.

Le choix de la Palestine comme terre d'asile pour les Juifs persécutés ne prenant son sens que si on la rapporte à l'idée de Terre Promise. Le retour des Juifs dans cette région n'apparaît donc pas comme une greffe artificielle mais plutôt comme un réenracinement naturel - d'où la vogue de l'archéologie qui est l'instrument par excellence de cet ancrage renouvelé sur la terre historique - et qui permet de faire un lien entre les 2000 ans de vide historique. Ainsi la série *Necropolis* non seulement témoigne de toute cette violence générée par des guerres successives - celles de 1948, 1956, 1967, 1973, et l'Intifada en 1987 et 2000, entre autres - mais ces ruines architecturales participent avant tout à la déconstruction du projet sioniste qui souhaitait fonder une société uniforme en lui prodiguant un idéal qui la ressource aux valeurs des « anciens Hébreux ». Concrètement les seuls restes archéologiques de l'histoire du peuple juif sur cette terre sont désormais ces cadavres de guerre.

### 3.2.2 L'image « régénérée » du Juif.

L'effritement de l'idéologie sioniste se traduit également, avec l'artiste Adi Nes, par le dénigrement de l'armée israélienne en unissant plusieurs thèmes antagonistes qui sont, entre autres, l'armée, l'érotisme et l'homosexualité :

[...] c'est à une oeuvre complexe, [...], où le motif de la violence vient croiser celui d'un érotisme aux connotations homosexuelles – même si, là non plus, la revendication gay ne se manifeste pas comme telle.<sup>84</sup>

Avec la série intitulée *The Soldiers*, Adi Nes questionne de manière nuancée l'identité masculine dans un contexte spécifique israélien – l'armée. Les différentes photographies exhibent une abondance de chair masculine sensuelle. À première vue, cette série représente cette image « régénérée » de l'israélien, tant convoitée par les sionistes, un homme aux dimensions parfaites, fort, musclé, légèrement hâlé. Ce nouvel Hébreu n'aura rien à voir avec le juif méprisé, épuisé, maladif de la diaspora ni victime et passif, car comme le souligne Ida Fink :

À l'époque, on vouait à l'Holocauste un véritable culte emprisonné dans les stéréotypes. Les six millions de victimes étaient un chiffre anonyme, abstrait. Les préventions et même le mépris que l'on nourrissait à l'égard de la vague des immigrés d'Europe rescapés de l'Holocauste ne sont pas un secret. On voyait en eux des victimes qui étaient allées à la mort sans opposer aucune résistance, « menées à l'abattoir comme du bétail ». On ne voulait pas entendre parler de l'extermination des Juifs, on ne s'identifiait pas à leur sort. L'image du Juif dans le nouvel État en construction était celle d'un homme fort et courageux.<sup>85</sup>

Alors que leur malheur avait pourtant joué un rôle déterminant dans la décision des Nations unies de reconnaître l'État d'Israël, ils se virent violemment méprisés, en raison même de ce malheur, par les sionistes israéliens. Le

<sup>84</sup> Dominique Baqué, « La violence et la grâce », *Art Press*, n°304 (Septembre 2004), p. 90

<sup>85</sup> Ida Fink (sous la direction de Nadine Vasseur), *Israël autrement, Des écrivains et des artistes témoignent*, op. cit., p. 91.

sionisme dont l'objectif ultime réside dans le transfert des Juifs de la Diaspora vers Israël, ne s'est jamais réellement préoccupé des Juifs de la Shoah :

[...] en janvier 1943, Yitzhak Gruenbaum refusa même de consacrer au sauvetage des juifs en Europe une partie des sommes du Fonds national juif destinées à des achats de terres arabes : « Le sionisme passe avant tout [...]. Il n'est pas question pour moi de demander à l'Agence juive d'allouer une somme de trois cents ou même de cent mille livres pour aider les Juifs européens. Et j'estime que demander une chose pareille c'est commettre un acte antisémite. <sup>86</sup>

Le sionisme voulait couper le judaïsme de ses racines diasporiques. Désormais, le nouvel Hébreu serait « un homme nouveau » un être sûr de lui et fier de son corps incarné par l'image de l'agriculteur, un homme « régénéré ».

Cependant en analysant ces différentes images, on peut dénoter l'aspect *fictionnel* de ces différentes scènes. Adi Nes, tel un metteur en scène, s'entoure d'une équipe d'assistants, de modèles et maquilleurs afin de réaliser avec minutie ces différentes images où l'artiste juxtapose aux compositions classiques de l'histoire de la peinture l'intensité de l'image cinématographique. On retrouve ces « hommes régénérés » dans des scènes assez incongrues, avec pour exemple la photographie, *Untitled 1999* où Adi Nes cite la couverture du *Life Magazine* de Juin 1967, une photographie de presse de Denis Simon, qui présente un soldat israélien, Yossi Ben-Hanan, posant tel un artiste *Hollywoodien*. Cette guerre des *Six jours* permit à Israël de sortir renforcé de cette guerre. La photographie de Adi Nes, quant à elle, nous amène plutôt entre l'image sexuée d'un corps grec aux dimensions idéalisées et le jeu d'un acteur *glamour* Hollywoodien.

Quant à la photographie, *Untitled 1999* (voir annexe B) elle présente une composition classique de l'histoire de la peinture, la *Cène*, de Léonard de Vinci. Cependant les personnages religieux sont remplacés par des militaires de Tsahal – Tsava Haganah LeIsrael – c'est à dire – Forces de Défense d'Israël – et qui posent à la manière des personnages de la célèbre peinture. La dernière *Cène* « *L'ultima Cena* » représente le moment où Jésus annonce aux apôtres que l'un

<sup>86</sup> Viviane Forrester, *Le crime occidental*, op. cit., p. 133-134.

d'eux le trahira. Quant à la Cène d'Adi Nes, les apôtres sont remplacés par de jeunes soldats israéliens qui se retrouvent autour d'une table avant le départ au combat avec, au milieu d'eux, un Christ absorbé par ses pensées. En critiquant l'armée israélienne, Adi Nes s'attaque également à l'idéologie sioniste.

Comme le souligne très justement Régine Robin :

Il fallait que les Juifs de la période contemporaine fussent les successeurs des Juifs de la période antique. Il s'agissait d'un lien renoué entre l'Antiquité et le présent. Il fallait retrouver la fierté ancestrale, l'identité et la langue hébraïques, puiser ses héros dans la période du second Temple où les guerres de libération contre l'occupant romain montraient l'exemple.<sup>87</sup>

À travers différentes citations historiques et journalistiques, Adi Nes tente de représenter cette nouvelle image « régénérée » du juif nouvellement israélien. Par la réappropriation de ces différentes citations ainsi que la mise en scène fictionnelle de ces images, ces nouveaux juifs israéliens semblent avant tout désorientés. Le teint hâlé de ces hommes nous renvoie étrangement à la physionomie même des palestiniens. Ces oeuvres photographiques questionnent entre autres par l'unicité le *moi* – juif, israélien, homosexuel – *l'autre* – le palestinien, l'occidental – et l'étranger. Avec ces oeuvres photographiques contemporaines, - un christ absorbé dans ses pensées, *Untitled 1999* (voir annexe B), des soldats tenant un mât sans drapeau, *Untitled 1998* (voir annexe B) - Adi Nes questionne ces mythes anciens qui étaient auparavant des idéaux en désacralisant, entre autres, l'image des militaires de Tsahal par la superposition de plusieurs thèmes antagonistes dont la religion et l'homosexualité. Ces oeuvres photographiques laissent percevoir un scepticisme et un fatalisme générale.

---

<sup>87</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 147.

### 3.3 La frontière

La question des frontières a toujours été un sujet d'interprétation politique en Israël. À travers des lieux atypiques – l'espace territorial, le vent et les frontières du temps – les artistes Michal Rovner, Roi Kuper, Gilad Ophir, Adi Nes, Ori Gersht et Barry Frydlander questionnent autant l'espace territorial que mental du soi et de *l'autre*.

#### 3.3.1 Architecturer et sécuriser l'espace

L'État d'Israël est baigné par la Méditerranée à l'ouest et partage ses frontières avec le Liban au nord, la Syrie et la Jordanie à l'est puis le golfe d'Aqaba et l'Égypte au sud. Le pays est composé de montagnes et plaines, terres fertiles et déserts qui sont souvent situés à quelques minutes les uns des autres. Le pays est relativement petit, pour exemple la largeur d'Israël, c'est à dire de la mer Méditerranée à l'ouest à la mer Morte à l'est, peut être franchie en voiture en quelques minutes puis quelques heures suffises pour se rendre de Métoula, à l'extrême nord du pays, à Eilat, l'extrémité sud.<sup>88</sup>

Les frontières d'Israël se sont sans cesse modifiées depuis 1948. Pour exemple, Israël s'est retrouvé avec des lignes d'armistice provisoires qui ont été respectées de 1949 jusqu'à la guerre des *Six jours* de juin 1967. En effet, celles-ci prirent à nouveau de l'expansion après la guerre de 1967 avec l'acquisition unilatérale du Sinaï, de la bande de Gaza, de la Cisjordanie, de la partie arabe de Jérusalem et des hauteurs du Golan.

Dès l'arrivée des premiers immigrants, il fallait architecturer l'espace afin de le rendre non seulement habitable mais avant tout sécuritaire. Ayant fui les pogroms, les immigrants juifs, perçoivent les attaquent des arabes comme la

---

<sup>88</sup> Ces données géographiques ont été relevées sur le site du ministère des affaires étrangères d'Israël : <http://www.mfa.gov.il/mfa/>

continuation des persécutions dont ils ont été victimes sur le Vieux Continent. Le général Dayan déclarait dans ce sens « Le pays entier est une frontière et tout le rythme de la vie nationale est affecté par chaque activité hostile menée à partir du territoire des États voisins.<sup>89</sup>» L'établissement de points de peuplement, et tout particulièrement ceux des kiboutzims, permettaient non seulement un marquage territorial mais remplissaient également une fonction de défense. C'est en effet pour répondre aux révoltes arabes que les institutions du Yichouv - nom de la communauté juive de Palestine avant la création de l'État d'Israël - introduisirent la politique « Tour et Enceinte », un marquage démographique qui avait pour but d'édifier des implantations le long des frontières de la Palestine mandataire, une réelle frontière vivante du territoire juif et susceptible d'être habitée, sur les terres légalement acquises, afin de les protéger d'un danger déjà existant, « ... la conscience d'une frontière, d'un danger au-delà de cette frontière, est une constance de la réalité israélienne.<sup>90</sup>» Le sionisme a ainsi vu dans le travail et tout particulièrement l'agriculture une valeur stratégique en elle-même car elle permettait d'ancrer le pionnier juif en Palestine afin qu'il ne puisse plus être exilé de sa terre comme il le fut il y a deux mille ans après la destruction du Temple sous Titus en 70 de notre ère.

Le sentiment de danger, d'une sécurité menacée a toujours accompagné le foyer sioniste en Israël. L'occupation de l'espace considéré comme menaçant est un phénomène auquel on assiste dès le début, dans l'architecture de la « muraille et la tour » : des villages érigés en un clin d'oeil, sur le principe de murailles qui les protégeaient d'un danger déjà existant et d'une tour qui permettait de voir venir un danger éventuel. Le panneau « Attention frontière » est le logo qui a accompagné Israël tout au long de sa jeune histoire.<sup>91</sup>

Michal Rovner, Roï Kuper, Gilad Ophir, Adi Nes et Ori Gersht, comme de nombreux artistes occidentaux *engagés* vont également sélectionner la périphérie – dans ce cas ci le désert - tout en investissant des lieux atypiques

<sup>89</sup> Alain Dieckhoff, *Les espaces d'Israël : essai sur la stratégie territoriale israélienne*, op. cit., p. 22.

<sup>90</sup> Sigal Barnir et Yaël Moriah (sous la direction de Nadine Vasseur), *Israël autrement : des écrivains et des artistes témoignent*, op. cit., p. 164.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 164.

dont la frontière et le checkpoint. Cette ligne horizontale, mouvante et habitée, devient un lieu de rencontre et d'échange où se construit quotidiennement l'histoire d'Israël. L'installation *Coexistence 2*, 2000 (voir annexe B) de Michal Rovner questionne l'existence humaine dont sa capacité à communiquer, en périphérie des grandes villes, sur un espace singulier celui de la frontière. Les frontières délimitent, encadrent, incluent autant qu'elles excluent le soi et l'autre. La notion de frontière nous invite à nous questionner sur la signification même de vivre à proximité de l'autre, de comprendre ce qui se passe de l'autre côté. Entre chez soi et chez l'autre, les limites traditionnelles oscillent. Dans *Coexistence 2*, 2000 (voir annexe B) la rencontre s'établit au sein même de la frontière, telle une hétérotopie.

La frontière se caractérise par son dynamisme, car c'est là qu'ont lieu les échanges avec les autres cultures. Ayant pour rôle à la fois de séparer et d'unir deux sémiosphères, elle se forme à partir de « nous », considéré comme une forme élargie du « je ». D'une part, elle sépare l'espace que « nous » occupons de cet espace autre, qui est le « leur », et qui apparaît le plus souvent hostile, dangereux, chaotique ; d'autre part, elle permet la mitoyenneté, la confrontation avec l'étranger, la traduction, la créolisation. C'est en instituant des frontières entre « notre » sémiosphère et celle des « autres » que nous parvenons à nous définir ; d'où l'importance de la frontière.<sup>92</sup>

Le poids de la Shoah dans la vie politique actuelle israélienne est plus fort qu'aux premiers temps de l'existence de l'État. La guerre des *Six jours* en 1967 réveille le traumatisme de la Shoah ainsi que l'angoisse d'un désastre à venir. Cette réminiscence devient partie intégrante de leur identité et les Israéliens redoutent avant tout sa « répétition ».

Cette politique de la mémoire, ce culte du souvenir partout présent après 1961, et plus encore après la guerre des six jours, va se démultiplier avec l'arrivée de Begin au pouvoir en 1977. C'est lui qui fait officiellement d'Israël l'héritier des victimes de la Shoah. Mais cette tendance vient de bien plus loin. La référence à Auschwitz est omniprésente. Elle participe du « Plus jamais ça! ». Pour empêcher qu'une telle situation puisse se reproduire, martèle-t-on partout, il faut un État fort, une armée forte,

---

<sup>92</sup> Rachel Bouvet, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 15.

des frontières assurées, une tension de tous les instants. Parlant des frontières acquises en 1967, après la victoire éclair d'Israël, Abba Eban forge la notion des « frontières d'Auschwitz », expression qui connaît une singulière fortune en liant indissolublement le problème israélo-palestinien et l'héritage du génocide.<sup>93</sup>

Cette frontalité se retrouve également dans le travail de Uri Tzaig où la rencontre s'établit sur un lieu atypique, celui d'un terrain de football. Lors de la documenta 10, Uri Tzaig présenta la pièce *Play*, 1996 présentant une partie de football jouée avec deux ballons, ce qui engendre une perte de l'objectif unique et une perte des règles. Ce jeu dont les limites sont transgressées, désorientent autant le joueur que le spectateur. L'attention du spect-acteur est dispersée, aucun aspect de l'oeuvre n'étant privilégié. C'est une oeuvre au sujet inconnu. On oublie la présence de l'artiste, et tous les participant se trouvent dans une situation d'ignorance, « Au lieu de regarder vers l'extérieur, vers l'écran du téléviseur, le regardeur fixe son propre écran mental, lequel bloque sa connaissance des règles et s'appuie invariablement sur les souvenirs d'un périple intérieur.<sup>94</sup> » Uri Tzaig ne dissocie jamais l'action individuelle de l'action collective. Il utilise l'image fixe et l'image en mouvement comme supports de sa relation au monde. Tout se passe avec sa relation à l'autre. Tout comme les traces d'humains de l'oeuvre *Coexistence 2*, 2000 (voir annexe B) de Michal Rovner, ces joueurs et spectateurs évoluent dans un espace de l'incertain. Ils doivent avant tout affronter, côtoyer l'autre.

### 3.3.2 Des frontières en mouvance

L'espace désertique est avant tout un espace que l'on traverse à l'image du vent. S'interroger sur l'espace, comme le souligne à ce sujet Rachel Bouvet, plutôt que sur le lieu implique de donner la priorité à la question du parcours :

<sup>93</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p.155.

<sup>94</sup> Aïm Deuelle Lusky, « Uri Tzaig : not playing the game », *Art Press*, n°225 (Juin 1997), p. 29



Si les hommes qui marchent sont d'abord et avant tout des « gens d'espaces et de mouvements », en revanche des sédentaires sont des « gens du temps et de l'immobilité », des êtres prisonniers du temps qu'il cherche à maîtriser [...].<sup>95</sup>

Le vent brûlant vient du désert, souffle les grains de poussière dure. [...] Mais la lumière ne fait pas que brûler : elle libère, et Lalla sent son corps devenir léger, rapide. [...] Elle respire à peine, à petits coups, pour ne pas devenir trop légère. Elle essaie de penser à ceux qu'elle aime, parce que cela empêche le vent de l'emporter.<sup>96</sup>

Le vent se définit comme déplacement d'air, comme pur mouvement, il transforme l'espace mais aussi déplace son territoire, modifie ses frontières. Cette notion de frontière et de déplacement de l'espace sont des données essentielles pour l'État d'Israël dont la vulnérabilité géographique entretient un climat permanent d'insécurité. Selon Rachel Bouvet :

Situés en marge du monde, dans le silence propice au déploiement des idées, des couleurs ou des mots, les sujets font l'expérience de l'altérité des frontières : plutôt que d'adopter la logique binaire de l'altérité, basées sur l'opposition, ils choisissent d'explorer et d'habiter les entre-deux, ces zones frontières situées entre le paganisme et le christianisme, entre la mort et la vie, entre l'humain et le divin, entre le nomadisme et l'errance [...].<sup>97</sup>

Il faut donc questionner non seulement les frontières physiques du territoire mais aussi mentales de l'individu. À travers l'installation vidéo de Michal Rovner, *Coexistence 2*, 2000 (voir annexe B) le vent modèle l'espace désertique mais également, parcourt « l'espace entre » de ces traces d'humain. Telle une chorégraphie, le vent met en mouvement ces corps ; il les rapproche puis les sépare. Le vent habite, construit le territoire.

Le vent construit mais également efface les dernières traces d'un passage, les derniers témoins d'une histoire. À travers deux espaces silencieux et situés hors écoumène, c'est à dire celui du désert glacial avec *White Noise*, 1999 (voir

<sup>95</sup> Rachel Bouvet, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 92

<sup>96</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 191.

annexe B) et suffocant avec *Being There*, 2001 (voir annexe B), Ori Gersht questionne autant l'histoire de la diaspora juive que la jeune histoire de l'État d'Israël. Avec *White Noise*, 1999, il recherche les traces, les témoins de la Shoah tandis qu'avec *Being There*, 2001, il questionne ce lien rétabli entre les anciens Hébreux et les nouveaux arrivants tout en interrogeant l'absence de ces témoins archéologiques de l'histoire d'Israël et tant vantés et idéalisés par le sionisme.

### 3.3.3 Les multiples épaisseurs du temps et de l'espace

Barry Frydlender, quant à lui, opte pour une solution plus sage qui consiste, selon Paul Ardenne :

À se considérer non plus comme acteur mais comme *promeneur égaré*. Marcher à son rythme, se perdre dans le marais des signes, prendre et jeter à sa guise, quêter d'un point à l'autre du marécage ou sur un pôle unique, évidemment sans trajectoire définie.<sup>98</sup>

Barry Frydlender, à travers de grandes images couleur, détaillées, nous présente les habitants de son pays, les israéliens et palestiniens, dans leur quotidien. De ces assemblages construits à partir d'une multitude de photographies, Barry Frydlender propose « des paysages sociaux » dont les frontières du temps et de l'espace sont annulées grâce à un travail informatique. Tout comme celui de l'artiste, le regard du spectateur se promène, se perd lentement à travers ces espaces panoramiques, ces albums, ces multiples épaisseurs du temps et de l'espace. Dans les photographies de Barry Frydlender on voit s'affronter des éléments contradictoires dont la réalité face à l'imaginaire et le mouvement face à l'absence. Les images de Barry Frydlender s'ouvrent sur la durée, la profondeur du temps telles un film documentaire. Avec *Pitzuziah*, 2002 (voir annexe B), notre regard se laisse happer, sans heurt, par une épicerie surchargée, aux couleurs éclatantes qui s'engouffre dans sa totalité dans une – unique – photographie. Puis après avoir consommé ces couleurs luxuriantes,

<sup>98</sup> Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, op. cit., p. 63.

notre regard se laisse guider par une partie plus sombre de la photographie, une rue prise de nuit laissant paraître une jeune femme puis la trace d'un bus. Ainsi Barry Frydlender évite toute mise en scène, il préfère rester dans la nuance et ainsi donner au spectaculaire, l'apparence du non spectaculaire. Avec *Pitzuziah*, 2002 (voir annexe B), Barry Frydlender nous abandonne sur les traces et les vestiges du temps questionnant avant tout l'objectivité journalistique. Chaque image détient son histoire cachée. Ces épaisseurs photographiques interrogent cette dimension totalement artificielle qui préside à la réalisation d'une photographie hyperréaliste, ce qui questionne la mémoire même. En effet, qu'arrive-t-il quand la mémoire elle-même se recompose ?

### 3.4 Conclusion

L'analyse approfondie des oeuvres permet d'extraire toute la singularité des idées propres à une société complexe. L'artiste israélien s'engage dans la mouvance documentaire en adoptant des espaces silencieux et une stratégie du retrait. Cependant, les artistes israéliens s'en détournent également à travers des espaces métaphoriques qui convoquent l'imagination. La photographie doit être alors « travaillée », « expérimentée » et « imaginée ». Cette notion du travail est quasi-inexistante dans les thèses de Dominique Baqué qui met l'accent sur « la parole comme témoignage transmissible ». Cependant, nous pouvons émettre l'hypothèse que c'est par la réflexion et non la parole que ressurgit la transmission puis le politique. Georges Didi-Huberman, à propos du dialogue image et transmission, écrit : « Quand disparaissent les images, disparaissent aussi les mots et les sentiments. Donc la transmission elle-même.<sup>99</sup> » Les artistes israéliens continuent de garder l'image – silencieuse – comme représentation du réel et offrent un espace à la pensée. À la suite de ce « travail » nous pouvons extraire quelques singularités de la société israélienne. C'est une société où rien n'est unique mais où tout est plural. Pour exemple, les

---

<sup>99</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 110.

frontières peuvent autant délimiter et encadrer un territoire – mythique, réel, temporel - qu'inclure et exclure le soi et l'autre. Dans des espaces silencieux, des éléments disparates se croisent, se chevauchent, s'affrontent et cette cacophonie témoigne d'un profond désarroi qui secoue quotidiennement la société israélienne.

## CONCLUSION

Selon la thèse de Dominique Baqué présentée dans l'essai *Pour un nouvel art politique : De l'art contemporain au documentaire*, les artistes contemporains occidentaux proposent des pratiques artistiques qui témoignent d'un désengagement et d'une déresponsabilité civique. Ces propos virulents sont dirigés essentiellement vers un art prônant une esthétique dite « relationnelle », défendue notamment par les critiques Nicolas Bourriaud et Paul Ardenne (sous le nom d'« art contextuel »). Selon ces auteurs, l'artiste engagé s'infiltre dans les interstices du social où l'œuvre parvient ainsi à perturber de l'intérieur la société capitaliste et hypermédiatisée et d'en souligner les mécanismes. L'art virulent du mouvement avant-gardiste des générations précédentes disparaîtrait pour laisser place à un art dont les contenus politiques persisteraient mais sous des formes atténuées. L'artiste producteur, construit désormais des espaces aménagés afin d'aller à la rencontre de l'*Autre*. Ces contextes, tels des agoras, deviennent un lieu de rencontre et de discussion, des espaces *démocratiques* qui reposent désormais sur le respect de la liberté et de l'égalité des citoyens. Farouchement opposés à cet art qui serait selon Dominique Baqué un art du divertissement, et plus spécifiquement un « ... mixte instable et volatil, fort difficile à arraisonner, qui en appelle tout autant à des festivités jubilatoires qu'à des stratégies critiques de dénonciation de la société du spectacle<sup>100</sup> », le documentaire photographique et tout particulièrement cinématographique seraient les seuls capables de proposer de nouvelles formes et discours critiques du monde contemporain. Dans ce cas précis, les artistes occidentaux abandonnent l'image brute proposée par les médias – spontanée, immédiate et sans élaboration – afin d'offrir des espaces esthétiques ouverts à la *pensée*. Néanmoins, relevons que

---

<sup>100</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, , op. cit., p. 64.

l'auteure insiste sur l'apport décisif que constitue « la parole » dans le documentaire. À cet effet, Dominique Baqué écrit :

Le rôle de la parole, on ne saurait trop y insister, est essentiel au processus documentaire et à sa possible efficacité politique : là où l'art s'est trop souvent enfermé dans un mutisme arrogant ou s'est laissé séduire par le 'bruit relationnel', le documentaire reconstruit la parole comme témoignage transmissible.<sup>101</sup>

Cette distinction est essentielle afin de mieux cerner les spécificités propres de l'art critique israélien, qui offre quant à lui, des espaces certes silencieux mais métaphoriques qui nécessitent d'être travaillés et imaginés. Par l'engagement intellectuel du spectateur, ces espaces esthétiques peuvent autant devenir des espaces politiques que des lieux de transmission et de mémoire à l'instar du documentaire cinématographique. Afin de démontrer à travers cette recherche que les artistes israéliens offrent un art critique spécifique qui traite indirectement de l'évènement en passant par l'usage de la métaphore, nous avons décortiqué notre hypothèse autour de trois chapitres. En effet, le chapitre I « Tableau d'un art engagé : Des pays occidentaux » nous a permis d'insérer les artistes israéliens dans la mouvance de l'art engagé actuel, à travers un contexte théorique et artistique des sociétés occidentales. À la suite de la collecte de ces informations, nous pouvons affirmer que les artistes israéliens de mon corpus détiennent un langage commun avec des artistes engagés des sociétés occidentales dont les fondements sembleraient se rapprocher de la dimension critique de l'image documentaire proposée par Dominique Baqué. En effet, ils offrent une image dépouillée et silencieuse - d'architectures défuntes ou de lieux à l'abandon que l'on retrouve entre autres dans les oeuvres de Roi Kuper et Gilad Ophir - qui se rapprochent des oeuvres de Jacqueline Salmon citées par Dominique Baqué.

De plus, à l'instar des artistes occidentaux engagés, les artistes de mon corpus : Barry Frydlender, Ori Gersht, Michal Heiman, Roi Kuper, Adi Nes, Gilad

---

<sup>101</sup> *Ibid*, p. 213.

Ophir, Michal Rovner et Uri Tzaig ne cherchent ni à dénoncer ni à changer le monde, mais plus humblement, à signaler des dysfonctionnements et ceci en marge de l'hypermédiatisation et des politiques actuelles israéliennes. Ainsi, dans le chapitre II « Marges esthétiques et métaphoriques dans l'art israélien » et dans le chapitre III « Oeuvres polysémiques qui convoquent l'imagination », nous avons montré que les artistes israéliens se détournent de l'image documentaire proprement occidentale à travers des marges esthétiques et métaphoriques qui sont étroitement liées à l'histoire de la diaspora juive et à la société israélienne. Pour exemple, face à une hypermédiatisation du conflit autant interne qu'externe qui déstabilise la société israélienne quotidiennement, ces artistes israéliens ont choisi entre autres comme marge événementielle un espace non saturé de signes et non colonisé : l'espace désertique. Le désert agit donc comme un révélateur, qui oblige le spectateur à se dépouiller du superflu pour aller à l'essentiel, un peu à l'image des nomades qui parcourent l'infini en ne transportant avec eux que ce qui est indispensable à leur survie. L'autre exemple que nous pouvons également citer, se situe quant à lui dans une marge spatiale et temporelle, à travers un « espace entre » matérialisé par la frontière. Ces artistes israéliens habitent, parcourent et expérimentent l'entre-deux. Ainsi ces zones frontières, qui selon Rachel Bouvet peuvent se situer entre la mort et la vie, entre l'humain et le divin, entre le nomadisme et l'errance, entre les cultures juives et arabes, se retrouvent également au carrefour de l'autobiographie, du moi et de l'autre. Ces espaces métaphoriques, ouverts et silencieux impliquent un travail ou plus exactement un engagement intellectuel de la part du spectateur afin d'imaginer, de penser pour peut-être, « ...réactiver le politique.<sup>102</sup> »

Revenons plus spécifiquement à ces espaces métaphoriques - propres à l'art critique israélien - qui témoignent de toute la complexité de cette société plurale dont l'accent est mis sur le territoire – autant physique et mental que biblique et territorial. En effet, l'art actuel israélien est affecté par la signification

---

<sup>102</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit., p. 34.

du territoire qui est vécu et défini au sein d'une culture où la sainteté du territoire est un concept déterminant du mythe sioniste. Ainsi, comme le souligne Alain Dieckhoff, la stratégie territoriale a toujours accompagné le peuple juif tout au long de son existence que ce soit sur sa terre ou dans les pays de la dispersion, entremêlant plusieurs espaces, autant physique, humain, économique qu'idéologique. Malgré quelques hésitations initiales, le sionisme se devait de choisir la Palestine comme terre d'asile car elle seule habitait suffisamment la conscience juive pour devenir une terre où se déplacerait la communauté juive persécutée et opprimée. Le sionisme voulait ainsi couper le judaïsme de ses racines diasporiques. Mais dès l'arrivée des premiers immigrants, il a fallu architecturer l'espace afin de le rendre non seulement habitable mais avant tout sécuritaire. La vulnérabilité géographique, le sentiment de danger, d'une sécurité menacée a toujours accompagné le foyer sioniste en Israël. Ayant fui les pogroms, les immigrants juifs perçoivent les attaques des arabes comme la continuation des persécutions dont ils ont été victimes sur le Vieux Continent, ce qui a engendré une séparation étanche entre les deux groupes, où le groupe juif bénéficie des avantages et des bienfaits de la société démocratique israélienne alors que les arabes sont placés sous le régime de contrôle et de contrainte propre à toute administration militaire. À la suite de ces multiples conflits autant internes qu'externes avec entre autres les actes terroristes perpétrés contre les civils israéliens, l'identité du sabra pur et dur s'est progressivement effritée conjointement au territoire.

Cependant, les artistes israéliens ont choisi, en réponse à cette violence exacerbée, d'offrir des espaces esthétiques et silencieux. Le spectateur médusé peut certes se sentir déstabilisé et se questionner en présence de ces oeuvres qui détiennent peu de similitudes avec les images de guerre diffusées par les médias. De plus, comme le souligne très justement John Taylor : « Qu'en serait-il du savoir si les images de crimes horribles cessaient de circuler ou n'étaient tout simplement pas vues ?<sup>103</sup> » La réponse se retrouve indirectement dans la

---

<sup>103</sup> John Taylor, *Maintenant. Images du Temps Présent*, (sous la direction de Vincent Lavoie), *op. cit.*, p. 232.



question. Il existe justement des images de guerre violentes qui sont diffusées quotidiennement à travers les médias. Ainsi pour de nombreux spectateurs occidentaux, l'image israélienne est avant tout une image de conflit. Dans ce cas précis, pour que l'image redevienne *active*, il faut inviter le spectateur à l'interroger. Pour ces raisons, l'artiste israélien offre une image non saturée, ouverte et qui par des signes métaphoriques s'ouvre au travail de la pensée et à l'imagination. Ces images s'écartent désormais de l'image documentaire et journalistique qui selon John Taylor : « [...] ont toutes deux perdu leur aptitude à susciter 'la compassion et l'outrage' et sont maintenant, en grande partie, au service de l'exotisme, du tourisme, du voyeurisme et de la chasse aux trophées.<sup>104</sup> » Que peut faire l'artiste face aux médias ? Il peut offrir de nouvelles utopies à vivre par des espaces esthétiques où le spectateur pourra prendre le temps nécessaire au travail de l'image tout en s'éloignant des thèses défendues par Dominique Baqué. Cependant, il est intéressant de noter que l'auteure semble désormais laisser une place plus importante au travail de l'image et de l'imagination qu'au cours de son ouvrage *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, où l'historienne des images soulignait l'importance de la parole face à l'image qui serait ainsi selon l'auteure au-dessus de tout. En effet, il est étonnant de lire à travers différents articles présentés dans sa chronique La photographie à *Art Press* par exemple au sujet de Barry Frydlander des phrases telles que « ... dans *Déluge* (2003), le regard ne cesse de « travailler » l'image<sup>105</sup> » ou « Ainsi l'œuvre de Frydlander, loin du scoop journalistique et de l'invasive couverture médiatique, énonce-t-elle bien quelque chose de l'identité israélienne de la culture du peuple juif.<sup>106</sup> » et « Il faut dire l'extraordinaire beauté de ces panoramas qui énoncent le tout et le détail, l'apaisement et la tension, la puissance et la fragilité, la vie quotidienne et l'irruption de la violence, et se font ainsi l'allégorie du peuple d'Israël.<sup>107</sup> » Ainsi,

---

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 228.

<sup>105</sup> Dominique Baqué, Construire des identités nationales, *Art Press*, n°345 (Mai 2008), p. 99.

<sup>106</sup> *Ibid*, p. 99

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 99

l'auteure semble se permettre de « travailler » et « imaginer » l'image photographique, ce qui lui permet ainsi de penser des situations extrêmes.

Les oeuvres israéliennes ou plus exactement les métaphores proposées par les artistes israéliens témoignent d'une inquiétude identitaire, ainsi peut on y lire l'appréhension de l'avenir, le souvenir des persécutions passées, la nostalgie d'un temps ancien ainsi que la hantise de l'homme nouveau. En effet, la terre d'Israël est peuplée de communautés plurales dont les traditions ou les influences proviennent d'un long dialogue avec des cultures « étrangères » désormais rassemblées sur le même territoire ce qui engendre une autre forme d'exil. Israël est donc face à des choix cruciaux comme le rappelle Xavier North :

Confirmant les impressions d'Arthur Koestler, l'historien Zeev Sternhell rappelle que les clivages violents qui mettent actuellement aux prises les diverses composantes de la société israélienne ne sont pas nouveaux, mais trouvent leurs racines aux origines mêmes du sionisme et de l'Etat. Qu'ils se manifestent depuis quelque temps avec une acuité accrue est simplement le signe qu'Israël est aujourd'hui à un tournant de son histoire et qu'il va falloir faire des choix, notamment celui de donner (ou non) à l'Etat qui se veut moderne une constitution laïque. La question est d'envergure puisqu'elle pose le problème de la relation d'Israël au judaïsme.<sup>108</sup>

Les artistes israéliens de la nouvelle génération laissent entrevoir quelques traces de mythes anciens, qui étaient auparavant des idéaux, et participent de manière corrosive à déconstruire certains mythes fondateurs du sionisme comme par exemple l'armée avec les oeuvres de Adi Nes et de Roi Kuper. La question de *l'Autre* – l'intime, le personnel, le frère, l'étranger – est également abordée de manière récurrente dans certaines oeuvres contemporaines israéliennes, autant à travers un espace mental (comme dans l'œuvre de Michal Heiman) qu'à travers un espace territorial atypique celui de la frontière (par exemple chez Michal Rovner). Les artistes israéliens nous parlent d'extrême, du plus lointain de notre passé au plus lointain de notre avenir. Ainsi

---

<sup>108</sup> Xavier North (sous la direction de Nadine Vasseur), *Israël autrement, Des écrivains et des artistes témoignent*, op. cit., p. 19.

les références politiques et sociales peuvent être indirectes ou explicites, cependant c'est un art qui montre avant tout un profond désarroi. Ces artistes qui vivent au quotidien dans une société déchirée par des enjeux culturels, historiques et politiques, ne peuvent ignorer ces tensions. Sentiments de colère, de peur, de fierté, de tristesse et de violence sont exprimés dans de nombreuses représentations, qui s'approprient des images provenant de médias aussi divers que la télévision, la vidéo et le journalisme.

Les artistes israéliens se trouvent à la croisée de nombreuses fractures de notre époque. Ainsi, à travers un espace esthétique et métaphorique, le spectateur voyage dans une des zones les plus sensibles de la planète qui s'est développée sous « couveuse médiatique » et où semblent s'être donnés rendez-vous tous les conflits possibles de notre temps, sorte de microcosme de la mondialisation. À ce sujet Xavier North souligne :

[...] les artistes [...] ne parlent pas seulement d'Israël, mais de nous et de vous, et c'est pourquoi nous pouvons reconnaître aussi, dans le miroir qu'ils tendent à leur pays, quelques-uns des enjeux les plus brûlants de notre culture aujourd'hui. Nous aussi, nous avons à inventer la forme singulière que nous donnerons en France à la mondialisation de la culture.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Xavier North (sous la direction de Nadine Vasseur), *Israël autrement, Des écrivains et des artistes témoignent*, op. cit., 2004, p. 15.

## ANNEXE A

### LISTE DES OEUVRES DES ARTISTES OCCIDENTAUX

A.1	Francis Alÿs, de SOMETIMES DOING SOMETHING POETIC CAN BECOME POLITICAL AND SOMETIMES DOING SOMETHING POLITICAL CAN BECOME POETIC, 2005 .....	84
-----	--	----

A. 1.



Francis Alÿs, de SOMETIMES DOING SOMETHING POETIC CAN BECOME POLITICAL AND SOMETIMES DOING SOMETHING POLITICAL CAN BECOME POETIC, 2005  
Vidéo /performance

La photographie est extraite du site de la galerie David Zwirner (États Unis) :  
< <http://www.davidzwirner.com/> >

## ANNEXE B

### LISTE DES OEUVRES DES ARTISTES ISRAÉLIENS

B.1	Barry Frydlender, <i>Pitzuziah</i> , 2002. Barry Frydlender, <i>Flood</i> , 2003 .....	86
B.2	Ori Gersht, <i>White Noise</i> , Pologne, 1999 .....	87
B.3	Ori Gersht, <i>Being There</i> , Israel, 2001 .....	88
B.4	Michal Heiman, <i>Blood Test</i> , 1995-2003 .....	89
B.5	Michal Heiman, <i>The Destroyed House</i> , 2001-2003 .....	90
B.6	Roi Kuper, <i>Necropolis</i> , 1996-2000 .....	91
B.7	Adi Nes, <i>Untitled 1999</i> .....	92
B.8	Adi Nes, <i>Untitled 1998</i> .....	93
B.9	Adi nes, <i>Untitled 1995</i> .....	94
B.10	Adi nes, <i>Untitled 1995</i> .....	95
B.11	Adi nes, <i>Untitled</i> .....	96
B.12	Gilad Ophir, <i>Shooting Targets</i> , de la série Necropolis, 1997 .....	97
B.13	Michal Rovner, <i>Coexistence 2</i> , 2000 .....	98
B.14	Uri Tzaig, <i>Forest - Postcard Rack</i> , 1995 .....	99

B.1.



Barry Frydlender, *Pitzuziah*, 2002.



Barry Frydlender, *Flood*, 2003.



B.2.

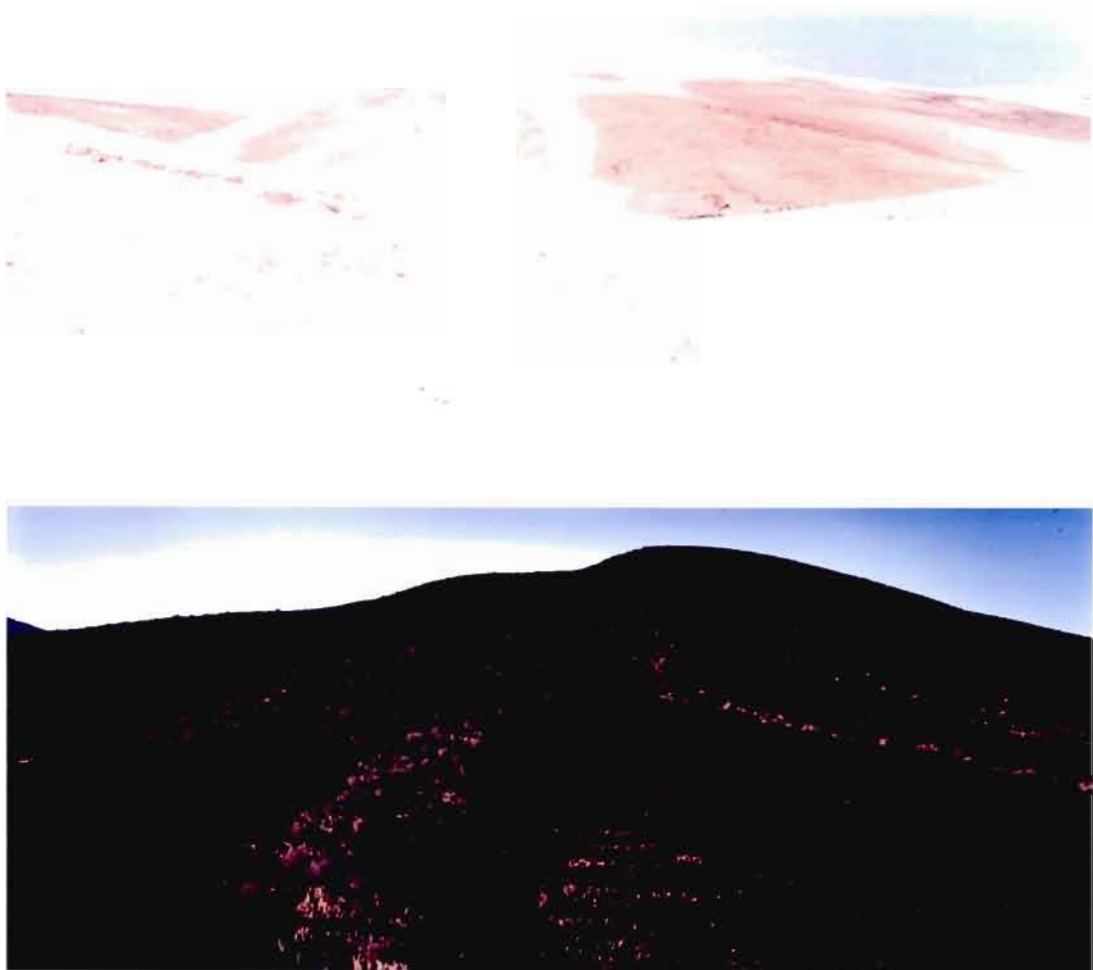


Ori Gersht, *White Noise*, Pologne, 1999.

Les photographies sont extraites du site de la galerie noga (Israël) :  
<<http://www.nogagallery.com>>

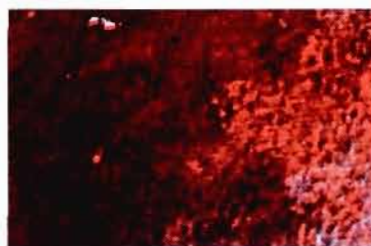


B.3.



Ori Gersht, *Being There*, Israel, 2001.  
Les photographies sont extraites du site de la galerie noga (Israël) :  
<<http://www.nogagallery.com>>

B. 4.



Michal Heiman, *Blood Test*, 1995-2003.

Les photographies sont extraites du catalogue du Mois de la Photo à Montréal 2003 :  
*Maintenant. Images du Temps Présent*. Sous la direction de Vincent Lavoie.

B. 5.



יריבות הבית שפוצץ צה"ל, אתמול בעיר העתיקה בשכם. במקום נתגלו מאות קילוגרמים של חומרים כימיים וחומ

## ילד פלשתינאי נהרג ליד ג'נין; צה"ל פוצץ

מאת עמירה רב  
ושירות "הארץ"

ילד פלשתינאי נהרג אמש ליד ג'נין - כד ירי צה"ל באזור ג'נין - כד יווחו מקורות פלשתיניים. לדבריהם, מוחמד אמין אבו צודה, בן 13 מהכפר בודקין שממערב לג'נין, נפגע בראשו פתח ביתו ונהרג אתמול בצה"ל, לאחר שמשוריינו של צה"ל ירה במקום.

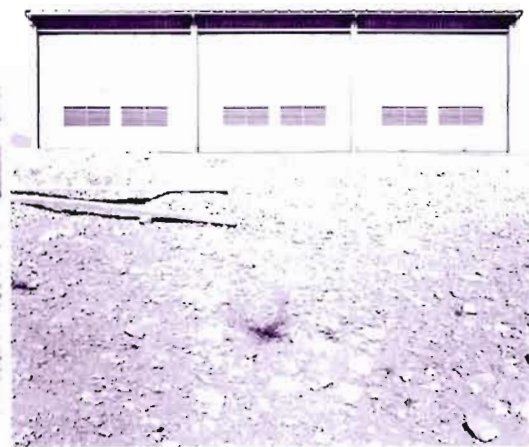
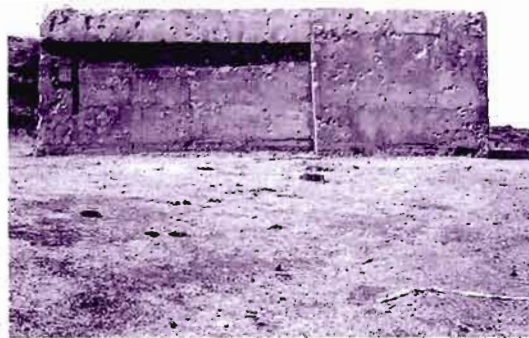
פלשתינאי, כי הם ניסו להעבירו במשך כשעתיים לבית חולים בג'נין הסמוכה, אך צה"ל מנע זאת. הילד נהרג מירי מפיצ"צ. בכפר אמר כי לא היה כל ירי פלשתיני על כוח צה"ל לפני ירי המסוריינו. ואולם, לפי חלק מהדיווחים - הירי בוצע לעבר קבוצת נערים פלשתינאים, בעת שניסו ליירות אבנים לעבר טנק צה"ל. כדובר צה"ל נמסר שהירי

בבית במרכז העיר. במקום נתגלו מאות קילוגרמים של חומרים כימיים וחומרי דיזון המשמשים להכנת מטענים, והם פוצצו באר צה"ל. פתחה אש לעבר כוח הנח"ל שפעל במקום, ושני חיילים נפצעו באורח קל. הם פונו לקבלת טיפול רפואי בבית חולים. מקורות פלשתיניים טענו כי צה"ל ודס את הבית בפגזי טנקים ובטילים. בסביבות

Michal Heiman, *The Destroyed House*, 2001-2003.

Les photographies sont extraites du catalogue du Mois de la Photo à Montréal 2003 : *Maintenant. Images du Temps Présent*. Sous la direction de Vincent Lavoie.

B. 6.



Roi Kuper, *Necropolis*, 1996-2000.

Les photographies sont extraites du site personnel de l'artiste :

< <http://www.roikuper.com/> >



B. 7.



Adi Nes, *Untitled 1999*.

La photographie est extraite du site de la galerie Praz Delavallade (Paris/Berlin):

< <http://www.praz-delavallade.com/> >

B. 8.



Adi Nes, *Untitled 1998*.

La photographie est extraite du site de la galerie Praz Delavallade (Paris/Berlin):

< <http://www.praz-delavallade.com/> >

B. 9.



Adi Nes, *Untitled*, 1999.

La photographie est extraite du site de la galerie Praz Delavallade (Paris/Berlin):  
< <http://www.praz-delavallade.com/> >

B. 10.



Adi Nes, *Untitled* 1995.

La photographie est extraite du site de la galerie Praz Delavallade (Paris/Berlin):  
< <http://www.praz-delavallade.com/> >



B. 11.



Adi Nes, *Untitled*.

La photographie est extraite du site de la galerie Praz Delavallade (Paris/Berlin):  
< <http://www.praz-delavallade.com/> >

B. 12.



Gilad Ophir, *Shooting Targets*, de la série *Necropolis*, 1997.

La photographie est extraite du site :

< <http://www.tate.org.uk> >

B. 13.



Michal Rovner, *Coexistence 2*, 2000.

La vidéo est extraite du site du Museum on the Seam (Israël) :

< <http://www.mots.org.il/Eng/Index.asp> >

B. 14.



Uri Tzaig, *Forest - Postcard Rack*, 1995.

La photographie est extraite du site du Musée Juif de New York :  
< <http://www.thejewishmuseum.org/>>

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages théoriques et généraux

ARDENNE, Paul, *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, 416 p.

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel - Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004, 254 p.

ARDENNE, Paul, BEAUSSE, Pascal, GOUMARRE Laurent, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 2003, 121 p.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. Seuil, 1992, 149 p.

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Éd. Nathan, Fac. Cinéma, 1990, 248 p.

AZOULAY, Ariella, *Death's Showcase : The Power of Image in Contemporary Democracy*, Cambridge Mass, MIT Press, 2001, 314 p.

BAIGELL, Matthew, HEYD, Milly, *Complex Identities : Jewish Consciousness and Modern Art*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, 301 p.

BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, 317 p.

BAQUÉ, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004, 287 p.

BAUDRILLARD, Jean, *La guerre du golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Éditions Galilée, 1991, p. 99.

BENJAMIN, Walter, *Oeuvres III*, Paris, Éditions Gallimard pour l'édition en langue française, 2000, 482 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, Éd. Les Presses du Réel, 1998, 128 p.

BOUVET, Rachel, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, 204 p.

DEBRAY, Régis, *Transmettre*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997, 203 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, 235 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, 592 p.

DIECKHOFF, Alain, *Les espaces d'Israël : essai sur la stratégie territoriale israélienne*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1989, 215p.

FORRESTER, Viviane, *Le crime occidental*, Paris, Fayard, 2004, 244 p.

GRESH, Alain, *Israël, Palestine: Vérités sur un conflit*, Paris, Fayard, 2002, 219 p.

LAVOIE, Vincent (sous la direction de), *Maintenant. Images du Temps Présent*, Le Mois de la Photo à Montréal, ABC Livres d'Art Canada, 2003, p. 309.

*L'engagement*, Actes du symposium de l'Association Internationale des Critiques d'Art, Les Abattoirs, Toulouse, 15-16 juin 2000, PU Rennes, 2003, 130 p.

MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 285 p.

SANS, Jérôme (sous la direction de), *Quel est le rôle de l'artiste aujourd'hui ?*, Paris, Palais de Tokyo, Site de création contemporaine, 2001, 150 p.

RANCIERE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172 p.

ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, 525 p.

SAOUTER, Catherine, *Images et sociétés : Le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, 182 p.

SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, 138 p.

TUMARKIN GOODMAN, Susan, YARON Ezrahi et ADAM Baruch, *After Rabin : New Art from Israel*, New York, Jewish Theological Seminary of America, 1999, 112 p.

TUMARKIN GOODMAN, Susan, *Dateline : Israel, New Photography and Video Art*, New Haven, Yale University Press, 2007, 104 p.

VANDER GUCHT, Daniel, *ART ET POLITIQUE, Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Éditions LABOR, 2004, 91 p.

VASSEUR, Nadine (sous la direction de), *Israël autrement, des écrivains et des artistes témoignent*, Arles, Actes Sud / AFAA, 1998, 174 p.



VASSEUR, Nadine (sous la direction de), *Israël autrement, des écrivains et des artistes témoignent*, Actes Sud / AFAA, 2004, 173 p.

WOLF, Sylvia, *Michal Rovner : the space between*, New York, Whitney Museum of American Art, 2002, 256 p.

WOLTON, Dominique, *L'autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 211 p.

#### Articles et revues

BAQUE, Dominique, « Construire des identités nationales », *Art Press*, n°345 (Mai 2008) p.98-99

BAQUE, Dominique, « La violence et la grace », *Art Press*, n°304 (Septembre 2004), p. 90

BAQUE, Dominique, « Ici, là-bas et ailleurs : en ce monde qui est le notre », *Art Press*, n°297 (Janvier 2004), p. 90

DAVILA, Thierry, « Une cinéplastique généralisée », *Esse*, n°54, p. 4-6.

DÉCARIE, Isabelle, « Imaginer pour comprendre », *Style*, Novembre – Décembre 2005, p. 36-37.

« Dérives », *Esse*, n°54, Printemps-été 2005, 76 p.

DYKSTRA, J, « The Ultimate Present », *Art On Paper*, v. 12 n°1 (Septembre, Octobre 2007), p. 34-35

GINGERAS, Alison (Interview de), « Thomas Hirschhorn, grâce à la bêtise », *Art Press*, n°239, p. 19-25.

GOLDBERG, Itzhak, « La vision corrosive des artistes israéliens », *Le Monde Diplomatique*, Novembre 2004, p. 15.

HENRIC, Jacques, « Que peuvent les images ? », *Art Press*, n°297 (Janvier 2004), p. 56-57

JAMES, S, « What Can We Do with Photography ? », *Art Monthly*, n°312 (Décembre 2007/Janvier 2008), p. 1-4

LEGUILLON, P, « Uri Tzaig : Frac Champagne-Ardenne », *Art Press*, n°263 (Décembre 2000), p. 82-83

LLEDO, Elena, « Re-thinking : Nuevo arte de Israël », *Lapiz*, n° 182, 2002, p. 69-71.

LOURIA-HAYON, A, « Existence and the Other : Borders of Identity in Light of the Israeli/Palestinian Conflict », *Afterimage*, v. 34 n° 1/2 part Special Issue (Juillet/Octobre 2006), p. 22-26

LUSKY, Aïm Deuelle, « Israeli art : a reflection », *Art Press*, n°240 (Novembre 1998), p. 45-51

LUSKY, Aïm Deuelle, « Uri Tzaig : not playing the game », *Art Press*, n°225 (Juin 1997), p. 28-33

RAPPOLT, M, « Ori Gersht : Being and Nothingness », *Modern Painters*, (avril 2005), p. 90-93.

SHAPIRA, Sarit, « The Other Simulacra, on some soft images in recent israeli and palestinian art », *Flash Art*, n° 187, 1996, p. 72-76.

TRONCY, Éric, « Micropolitiques : Le Magasin », *Art Press*, n°256 (Avril 2000), p.85-86

TRONCY, Éric, « Micropolitiques », *Beaux Arts Magazine*, n°190 (Mars 2000), p.78-81

TRONCY, Éric, « Rirkrit Tiravanija, l'idiote du village », *Art Press*, n°220, p. 27-31.

« Utopie et dystopie », *Esse*, Hiver 2005, 76 p.

UZEL, Jean-Philippe, « Thomas Hirschhorn et la démocratie radicale », *Parachute*, n°111 (Juin/Juillet/Août 2003) p.58-71

VACHON, Marc, « Les multiples facettes de la dérive urbaine », *Esse*, n°54, p. 8-11

VINE, Richard, « Report from Israël : Wider Focus », *Art in America*, Vol 88 n° 5, 2000, p. 64-75.

WETTERWALD, Élisabeth, « La rivoluzione non siamo noi : Pierre Joseph and Francis Alÿs », *Parachute*, n°115, p. 86-99

WETTERWALD, Élisabeth, « Micropolitiques », *Parachute*, n°99 (Juillet 2000), p.44-46

WOODWARD, R. B, « Composites of the real World : Barry Frydlander's Photography », *Aperture*, n° 187 (Été 2007), p. 28-37



WOODWARD, R. B, « Reality Bytes », *ARTnews*, v.104 n°2 (Février 2005), p. 108-111

### Sites Internet

#### Artistes :

FRYDLENDER, Barry

[http://www.andreameislin.com/index.php?mode=artists&object\\_id=74](http://www.andreameislin.com/index.php?mode=artists&object_id=74)

GERSHT, Ori

<http://www.nogagallery.com/artists/gersht.html>

<http://www.mummeryschnelle.com/pages/gersht.htm>

[http://www.anglesgallery.com/ssp\\_director/artistgallery.php?id=11#1](http://www.anglesgallery.com/ssp_director/artistgallery.php?id=11#1)

HEIMAN, Michal

<http://heimanwebsite.googlepages.com/>

KUPER, Roi

<http://roikuper.com>

NES, Adi.

<http://www.adines.com/>

ROVNER, Michal

<http://www.michalrovner.com/>

#### Musées et Galeries :

Israël au miroir des artistes.

<http://www.culture.gouv.fr/culture/israel/>

Jewish Museum, New York (États-Unis).

<http://www.thejewishmuseum.org/>

Noga Gallery, Tel Aviv (Israël)

<http://www.nogagallery.com/>

Sommer Contemporary Art, Tel Aviv (Israël)

<http://www.sommercontemporaryart.com/>

Tel Aviv Museum, Tel Aviv (Israël)

<http://www.tamuseum.com/>